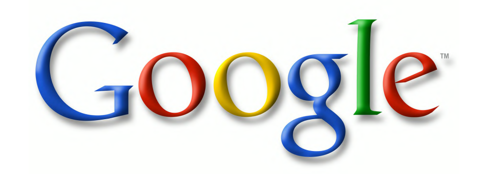
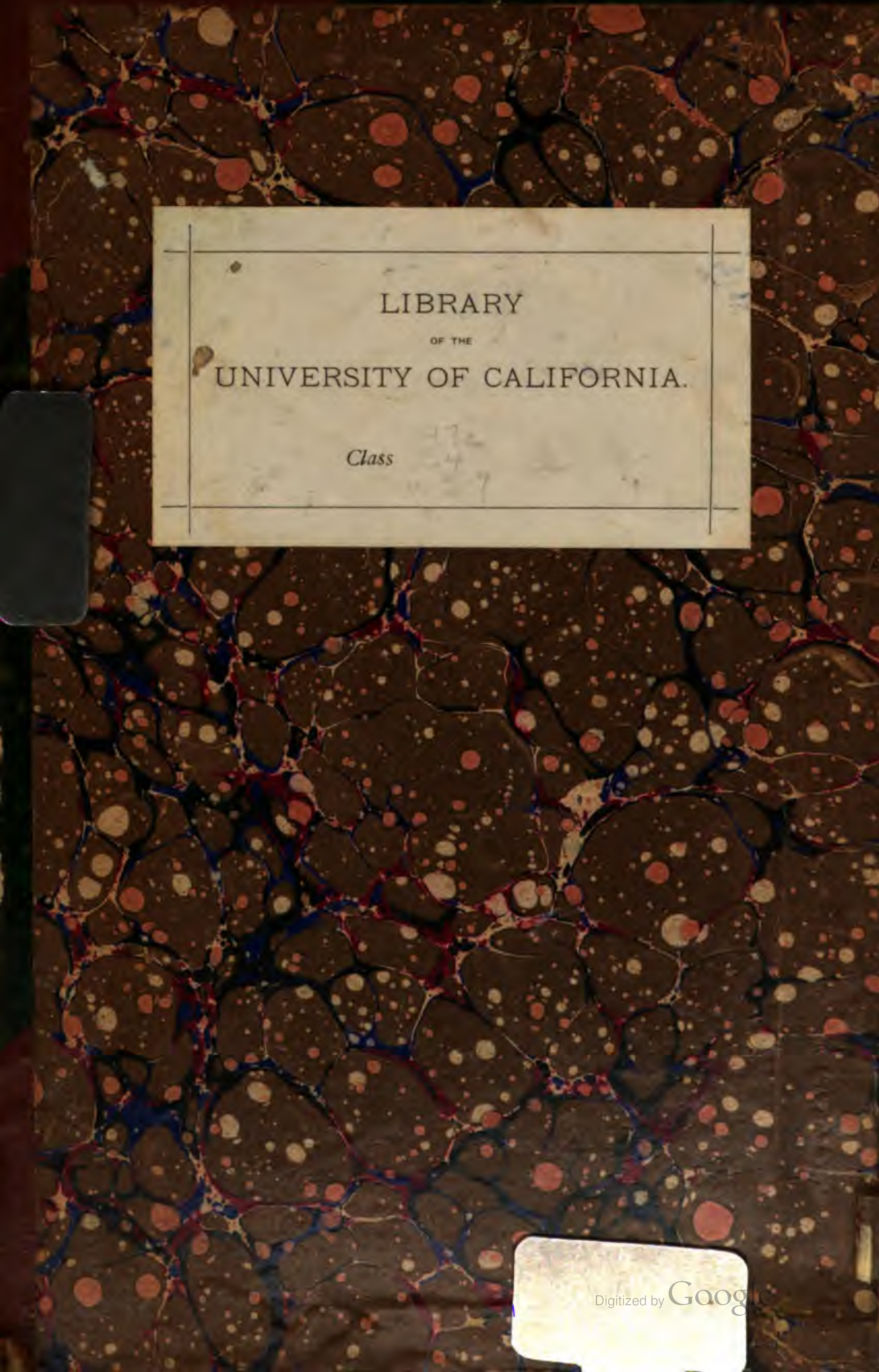
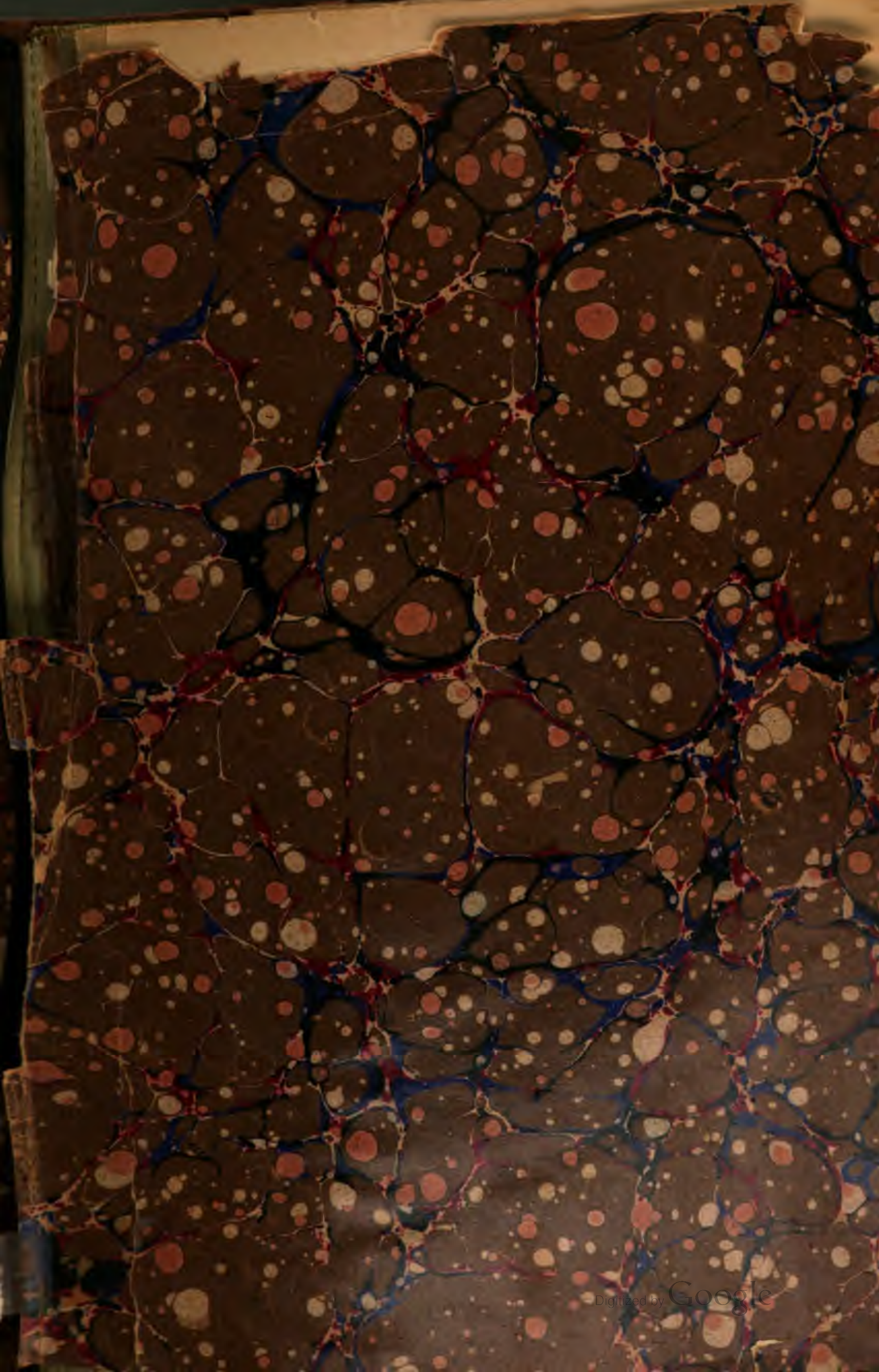





LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Class
Digitized by Google



BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK.
HERAUSGEGEBEN VON
THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.
V.

# EINFÜHLUNG UND ASSOCIATION
IN
# DER NEUEREN ÄSTHETIK.

EIN BEITRAG
ZUR
PSYCHOLOGISCHEN ANALYSE DER ÄSTHETISCHEN ANSCHAUUNG

VON
DR. PAUL STERN.




HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1898.



# BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

V.

EINFÜHLUNG UND ASSOCIATION IN DER NEUEREN ÄSTHETIK.
EIN BEITRAG ZUR PSYCHOLOGISCHEN ANALYSE DER ÄSTHETISCHEN
ANSCHAUUNG VON Dr. PAUL STERN.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1898.

# EINFÜHLUNG UND ASSOCIATION

IN

# DER NEUEREN ÄSTHETIK.

EIN BEITRAG

ZUR

PSYCHOLOGISCHEN ANALYSE DER ÄSTHETISCHEN ANSCHAUUNG

VON

DR. PAUL STERN.




HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1898.

SEINEM LIEBEN GROSSVATER

IN DANKBARKEIT GEWIDMET

VOM

VERFASSER.

# INHALT.

# Einleitung.

## Kapitel I.

## Der Einfühlungsgedanke in der Romantik.

„Die Subjektivität des ästhetischen Urteils mit unerbittlicher Deutlichkeit hervorgehoben zu haben, halte ich für eines der wesentlichsten Verdienste, welche Kants eindringliche Kritik sich erworben hat.“[1]) Mit diesen Worten bezeichnet Lotze seinen ästhetischen Standpunkt sowohl gegenüber Kant, als gegenüber der formalistischen Schule Herbarts und Zimmermanns. Die Weiterentwicklung der wissenschaftlichen Ästhetik hat dieser Wertung recht gegeben. Das Kantsche Princip ist Grundlage und Ausgangspunkt der ästhetischen Untersuchungen geblieben.

Wohl liessen sich verschiedene Wege von ihm aus einschlagen. Den einen beschritten die auf Kant folgenden deutschen Philosophen. Ihnen galt es, die Möglichkeit des ästhetischen Geniessens, den metaphysischen Sinn des Schönen im Zusammenhange eines umfassenden Systems zu begreifen, und der ästhetische Zustand wurde geradezu zum Schlüssel für die letzten Probleme.

Daneben aber begann sich eine zweite Richtung zu entwickeln, die zwar nicht sofort im wissenschaftlichen Denken zur Geltung gelangte, dafür aber mit künstlerischer Intuition die Grundanschauung der heutigen Ästhetik vorweg nahm.

---

[1]) Lotze, Gesch. d. Ästh. in Deutschl., p. 65.

Hier handelte es sich darum, die eigentümlichen Veränderungen, die mit uns im Momente des ästhetischen Schauens vorgehen, aufzuzeigen und zu erklären; zugleich zu untersuchen, inwiefern damit eine Veränderung im Inhalt der Vorstellung, die wir von den Dingen haben, gegeben sei. Man begann den ästhetischen Genuss als psychologisches Phänomen zu betrachten; freilich ohne darum jener metaphysischen Spekulationen ganz zu vergessen.

Von den Männern, die hier in Frage kommen, sind Schiller und Herder längst in ihrer Bedeutung für die Analyse des künstlerischen Schauens und Schaffens gewürdigt. Speziell Lotze hat ihnen grössere Abschnitte seiner „Geschichte der Ästhetik in Deutschland“ gewidmet und die Fruchtbarkeit ihrer Thesen zu erweisen gesucht. In neuester Zeit ist Novalis, dem Dichter der Lehrlinge von Saïs, eine grössere Aufmerksamkeit zugewendet worden. Th. Ziegler[1]) war es, der auf die Übereinstimmung der Grundprincipien desselben mit den unsrigen hinwies. Neben Novalis verdienen A. W. von Schlegel und Jean Paul Friedrich Richter in gleichem Masse unser Interesse. Wir gehen auf ihre Gedanken ein nicht nur um ihrer selbst willen, sondern vor allem, um an ihnen die Gesichtspunkte aufzuzeigen, welche die Wissenschaft in einer Theorie des ästhetischen Eindrucks zu berücksichtigen hat.

Die Anschauung, die sich von ihrem Standpunkte aus entwickelte, bezeichnet den Akt der ästhetischen Betrachtung als eine Einfühlung unser selbst in die Dinge. Am besten verdeutlicht den Sinn dieser Worte folgende Stelle aus Hardenbergs Lehrlingen von Saïs, wo von der Auffassung der Natur im Sinne einer vom Ästhetischen ausgehenden Naturphilosophie die Rede ist.

---

[1]) Zeitschr. f. vergl. Litteratur-Gesch. 1894.

„Es ist umsonst, die Natur lehren und predigen zu wollen, ein blind Geborener lernt nicht sehen, und wenn man ihm noch so viel von Farben, Lichtern und fernen Gestalten erzählen wollte. So wird auch keiner die Natur begreifen, der kein Naturorgan, kein inneres naturerzeugendes und absonderndes Werkzeug hat, der nicht, wie von selbst, überall die Natur an allem erkennt und unterscheidet und mit angeborener Zeugungslust, in inniger mannigfaltiger Verwandtschaft mit allen Körpern, durch das Medium der Empfindung sich allen Naturwesen vermischt, sich gleichsam in sie hineinfühlt.“[1])

Diese Anschauung enthält implicite eine Reihe weiterer Gedanken. Einmal über den Zustand des Ich, während des ästhetischen Anschauens; jeder Gedanke an ein empirisches Ich, der Gegensatz zwischen Ich und Nicht-ich entschwindet dem Bewusstsein. So spricht Hardenberg von der künstlerischen Ergriffenheit, wo der Mensch „bebend in süsser Angst in den dunkeln lockenden Schoss der Natur versinkt, die arme Persönlichkeit in den überschlagenden Wogen der Lust sich verzehrt“.[2])

Zu dieser negativen Bestimmung tritt eine positive: unser Gefühl wird erregt; die Poesie — man gedenke der erweiterten Bedeutung dieses Wortes in der Romantik — wird Novalis zur „Gemütserregungskunst“.[3]) Die Einheitlichkeit dieser Gemütserregung, die Tiefe, in der der ganze Mensch ergriffen ist, war ihm bekannt; in den Lehrlingen von Sais heisst es von dem Künstler: „Er hörte, sah, tastete und dachte zugleich.“[4])

Um sich jenes Untergehen der Persönlichkeit zu deuten, rekurriert Novalis auf die Metaphysik: „Ich gleich Nicht-ich

[1]) Novalis, Ges. Schr., Berlin 1837, Bd. II. p. 99. — [2]) Ibid. Bd. II, p. 96. — [3]) Ibid. Bd. II, p. 220. — [4]) Ibid. Bd. II, p. 56.

der höchste Satz aller Wissenschaft und Kunst."[1]) Wie er sich weiter die Poesie als Gemütserregungskunst psychologisch erklärbar dachte, erhellt der beachtenswerte Ausspruch: „Die ganze Poesie beruht auf thätiger Ideenassociation."[2]) Man hat, wie wir später sehen werden, versucht, Einfühlung und Association als grundverschiedene psychische Phänomene hinzustellen; um so berücksichtigenswerter ist es, dass gerade Novalis, der jenen Terminus prägte, an ihrer Vereinbarkeit nicht zweifelte.

Auch das Objekt wird für uns durch Einfühlung verändert. Vor allem erscheint es beseelt, vermenschlicht, zugleich als Träger eines charakteristischen Ausdrucks. Auch dieser Gedanke findet sich schon bei Novalis: „Drückt nicht die ganze Natur, so gut wie das Gesicht und die Gebärden, der Puls und die Farben den Zustand eines jeden der höheren wunderbaren Wesen aus, die wir Menschen nennen."[3]) Jean Paul sagt in der Vorschule der Ästhetik[4]): „Dieselbe unbekannte Gewalt, welche mit Flammen zwei so spröde Wesen, wie Leib und Geist, in ein Leben verschmelzte, wiederholt in und ausser uns dieses Veredeln und Vermischen, indem sie uns nötigt, ohne Schluss und Übergang aus der schweren Materie das leichte Feuer des Geistes zu entbinden: aus dem Laut den Gedanken, aus Teilen und Zügen des Gesichts Kräfte und Bewegungen eines Geistes und so überall aus äusserer Bewegung innere." Und im Quintus Fixlein heisst es: Durch Physiognomik und Pathognomik beseelen wir erstlich alle Leiber, — später alle unorganisierten Körper. Dem Baume, dem Kirchturme, dem Milchtopfe teilen wir eine ferne Menschenbildung zu und mit dieser den Geist. Die Schönheit des Gesichts putzt

[1]) Ibid. Bd. II, p. 117. — [2]) Ibid. Bd. II, p. 221. — [3]) Ibid. Bd. II, p. 90. — [4]) Jean Paul, Vorschule d. Ästh., p. 193.

sich nicht mit der Schönheit der Linien an, sondern umgekehrt, ist alle Linien- und Farbenschönheit nur ein übertragener Widerschein der menschlichen."

Hier ist auch Schlegel zu erwähnen. Seine Berliner Vorlesungen basieren auf dem Satze, dass alle Schönheit eine symbolische Darstellung sei; besonders charakteristisch ist eine Stelle aus seiner Kritik über Winkelmann: „Die Natur schafft durchaus sinnbildlich, sie offenbart immer das Innere durch das Äussere; jedes Ding hat seine Physiognomie, und dieses gilt von den leblosesten Erzeugnissen, den geometrisch begrenzten Körpern an durch Pflanzen- und Tierwelt bis zu den beseeltesten Geschöpfen hinauf."[1])

So zeigte sich der Gedanke der Einfühlung von Anfang an verbunden mit dem Gedanken, dass das Objekt derselben durch sie zum Symbole werde. Der eigentliche Grundgedanke gab dadurch zu zwei verschiedenen Fragen Anlass, je nachdem man mehr an das sich einfühlende Subjekt oder an das von ihm beseelte und zum Symbol gemachte Objekt dachte. Dachte man an das Subjekt, so wandte sich die Untersuchung mit Recht auf die Verkettung der psychologischen Vorgänge, welche die ästhetische Anschauung ausmachen. Die Frage war, durch welche Vorgänge in unserer Phantasie gelangen wir dazu, uns in das Objekt hinein zu fühlen, genauer gesagt, es als in einer Situation befindlich aufzufassen und zugleich uns so zu fühlen als ob wir uns in derselben befänden, sie innerlich nachzuerleben. Die Einfühlung repräsentierte sich von dieser Seite aus gewissermassen als Einsfühlung mit dem Objekte.

Dachte man aber mehr an das in der ästhetischen Anschauung zum Symbol gewordene Objekt, so lag ein anderer Fortgang der Untersuchung nahe. Man konnte ja auch

---

[1]) A. W. v. Schlegels Ges. Werke, Bockingsche Ausgabe, Bd. XII, p. 346.

fragen, was ist die symbolische Bedeutung, die jenem Objekte zu teil wird. Die Antwort lautete dann: ein menschliches Gefühl, oder vielleicht allgemeiner etwas Geistiges überhaupt. Fragte man nun weiter, woher stammt dasselbe, und wie kann das Objekt zu solcher Bereicherung kommen, so stiess man erst jetzt auf die ästhetisch betrachtende Persönlichkeit: diese nämlich übertrage ihr Gefühl auf die Objekte. In diesem Zusammenhang wird die Einfühlung mehr zu einer Einfüllung unserer Gefühle in den Gegenstand.

Vielleicht liess sich von hier aus noch immer der Rückweg zur psychologischen Betrachtungsweise finden. Man konnte wie oben fragen, durch welche psychologischen Vorgänge der ästhetisch Geniessende zu dem zu übertragenden Gefühle gelange. Man konnte ferner, um über das Metaphorische hinauszukommen, das in dem Ausdruck Gefühls-Übertragung liegt, danach fragen, was denn Gefühls-Übertragung psychologisch genommen bedeute und welches die allgemeinen Bedingungen seien, unter denen der so bezeichnete Vorgang sich einstelle.

Versuchte man aber, wie wir hier voraussetzten, durchweg den Schein der Beseeltheit, den ästhetisch betrachtete Dinge tragen, statt von innen und vom Subjekt aus, von aussen und vom Objekt her zu motivieren, so ergaben sich andere Gedankengänge. Entweder man begnügte sich damit, jenen Schein der Beseeltheit darauf zurückzuführen, dass das Objekt in seiner äusseren Erscheinungsweise an Ausdrucksformen der menschlichen Gestalt oder ihrer Teile erinnere — eine Meinung, der wir häufig begegnen werden —, oder man betrachtete den erhöhten Zustand ästhetischer Ergriffenheit selbst gewissermassen als eine von den Objekten bescherte Gabe: als die dem Künstler allein gewährte metaphysische Offenbarung ihres wahren tieferen Wesens; dieses nämlich scheine nicht nur, sondern sei beseelt. Und

für manche schrumpfte schliesslich diese Offenbarung des Weltgeheimnisses zu der Mitteilung einer geheimnisvollen und dem Philosophen allein verständlichen Wahrheit zusammen. Ein Objekt wurde für sie erst dadurch zum ästhetischen Symbole, dass es, wie Streiter[1]) mit Bezug auf die mehr religiöse Symbolik Hegels treffend sagt, die „ahnungsvoll andeutende Verkörperung einer ausserhalb des Kunstwerks zu denkenden metaphysischen Idee“ bildet. So bezeichnete z. B. Schlegel als den erforderlichen Gehalt jeder symbolischen Darstellung das Absolute im Schellingschen Sinne.[2]) In mehr poetischer Weise zeigt sich diese Hinneigung zur Metaphysik bei Jean Paul[3]): „Sowie es kein absolutes Zeichen giebt — denn jedes ist auch eine Sache —, so giebt es im Endlichen keine absolute Sache, sondern jede bedeutet und bezeichnet wie im Menschen das göttliche Ebenbild, so in der Natur das menschliche. Der Mensch wohnt hier auf einer Geisterinsel, nichts ist leblos und unbedeutend, Stimmen ohne Gestalten, Gestalten, welche schweigen, gehören vielleicht zusammen, und wir sollen ahnen; denn alles zeigt über die Geisterinsel hinüber in ein fremdes Meer hinaus.“

Vorsichtiger ist Novalis: „Es scheint die Zufälligkeit der Natur sich wie von selbst an die Idee menschlicher Persönlichkeit anzuschliessen und letztere am willigsten als menschliches Wesen verständlich zu werden.“[4])

Zugleich ist er sich des wichtigsten unter den Einwänden bewusst, der allen jenen metaphysischen Betrachtungen den Boden entzieht, der Vieldeutigkeit der in Frage stehenden Symbolik:

---

[1]) Streiter: Böttichers Tektonik der Hellenen, p. 37. — [2]) Vgl. Schlegel, Vorlesungen über schöne Litteratur u. Kunst, p. 54 ff. p. 90. — [3]) V. d. Ae. 193. — [4]) Novalis, Bd. II, p. 63.

„Die Natur ist jedem ein anderes; dem Kinde kindlich, dem Gotte göttlich."[1])

Und im Heinrich von Ofterdingen heisst es:

„Wie veränderlich ist die Natur, so unwandelbar auch ihre Oberfläche zu sein scheint, wie anders ist sie, wenn ein Engel, wenn ein kräftiger Geist neben uns ist, als wenn ein Notleidender vor uns klagt, oder ein Bauer uns erzählt, wie ungünstig die Witterung ihm sei, und wie nötig er düstere Regentage für seine Saat brauche."[2])

Und sogar Jean Paul ist sich in anderer Verknüpfung sehr wohl dieses Unterschiedes bewusst:

„Alles lebt den Lebendigen und es giebt im Universum nur Scheinleichen, nicht Scheinleben. Allein das ist eben der prosaische und poetische Unterschied oder die Frage, welche Seele die Natur beseele, ob ein Sklavenkapitän oder ein Homer."[3])

Was diese Stelle noch besonders bedeutsam macht, ist der unverkennbare Hinweis auf den tiefen Zusammenhang, der die ästhetischen mit den ethischen Werten verbindet.

---

# Erster Abschnitt.

## Kapitel II.

## Übergang vom Symbolbegriff zum Einfühlungsbegriff bei Fr. Vischer und Lotze.

Wir haben gesehen, wie die Auffassung der Objekte als Symbole geistigen Lebens dazu führen konnte, die psychologische Betrachtungsweise der ästhetischen Grundphänomene mit der metaphysischen zu vertauschen. Um-

[1]) Ibid. Bd. II, p. 64. — [2]) Ibid. Bd. I, p. 148. — [3]) Jean Paul, Vorschule, p. 32.

gekehrt war es die eingehende Versenkung in die Frage nach der Symbolik, die die Rückkehr der idealistischen Ästhetiker zur psychologischen Betrachtungsweise anbahnte; eine eingehendere Untersuchung jener Symbolik musste notwendig zur Frage nach den subjektiven Bedingungen führen, unter denen ein Objekt symbolische Bedeutung gewinnt.

Zuerst waren es Lotze und Friedrich Vischer, die sich diese Frage vorlegten. In berechtigter Gegnerschaft gegen den Zimmermannschen Formalismus, der jede Schönheit auf objektiv fixierbare Vorstellungsverhältnisse zurückführen wollte, hatten sie nach einer, dem schönen Objekte anhaftenden Eigentümlichkeit gesucht, die sich, abgesehen von solchen formalen Verhältnissen, als notwendige Bedingung ästhetischer Wirkung erwiese. Sie fanden dieselbe in der Thatsache, dass jede Form für den ästhetischen Betrachter zum Ausdruck innerer Belebtheit wird, dass sie symbolisch wirkt.

Für Vischer war damit eine Änderung des Symbolbegriffes, wie er ihn früher aufgefasst, sowie der Anwendungssphäre gegeben, die er ihm zugesprochen hatte. Symbolisch im engeren Sinne d. h. abgesehen von konventionellen Symbolen hatte Vischer in seiner Ästhetik genannt, was für die Anschauung unmittelbar einen tieferen Sinn repräsentierte, als ihm seiner sonstigen Natur nach zukam. Es lag darin, dass der Sinn nicht etwa gedanklich bewusst sein dürfe. Vielmehr sollte derselbe mit dem ihn vergegenwärtigenden Bilde ein unentwirrtes Zusammen darstellen. Dieses Gewirr verdankten wir einem Akte „der unbewusst verwechselnden Phantasie“[1]), die aber trotzdem von dem Gefühl der Inkongruenz nicht frei sei. Das Symbol

[1]) Fr. Vischer, Ästhetik, § 426.

erschien ihm überhaupt als ein Akt verworrener Erkenntnis, wie die in den Naturreligionen fixierte Anschauung der Welt sie darstelle —, als die „Nothilfe einer unklaren Ahnung“[1]), eben darum aber nicht als Moment für das Entstehen der Schönheit.

Die Bedeutung dieser richtig charakterisierten Art der Symbolisierung für das Verständnis der ästhetischen Phänomene war es nun, die Vischer in seiner späteren Entwicklung an jener Betrachtung der reinen Formen aufging. Er entwickelte dieselbe eingehend in seinen kritischen Gängen. Das Symbol gewinnt dadurch für ihn den Charakter einer „bleibenden, im Wesen der Phantasie allgemein menschlich begründeten, psychisch notwendigen Form“[2]).

Es gilt ihm also jetzt nicht mehr als eine „Nothilfe“ der Erkenntnis, sondern gewinnt als ermöglichende Bedingung der Kunst einen höheren Wert. Er definiert Symbolisierung ausführlicher als:

„Das dunkle, aber innige, unwillkürliche und doch nicht religiös gebundene, sondern ästhetisch freie Leihen, wodurch wir, einer inneren Notwendigkeit der Natur unserer Seele folgend, abstrakten Erscheinungsformen eine Seelenstimmung unterlegen, so dass unser eigenes inneres Leben uns aus ihnen entgegen zu kommen scheint.“[3])

Und an anderer Stelle heisst es:

„Der Zuschauer will und soll in allem Schönen sich wiederfinden. In die unbelebte Natur fühlt sich der Mensch, fühlt uns der Künstler und Dichter hinein durch das mehrerwähnte innige Symbolisieren.“[4])

In der Frage nach der Herkunft dieses Aktes ist freilich Vischer noch ganz Metaphysiker. Nur unter Annahme

---

[1]) Ibid. § 432. — [2]) Fr. Vischer, Krit. Gänge V, 141. — [3]) Ibid. VI, 4. — [4]) Ibid. V, 95 f.

des Pantheismus scheint er ihm möglich, seine Existenz beweise somit für den letzteren:

„Der Mensch ist das gelöste Geheimnis der Welt."[1])

Stellen wir uns nun aber auf den Standpunkt der Psychologie, so sind es zunächst drei Fragen, die sich mit Notwendigkeit an jene Bestimmung des Symbolbegriffes knüpfen:

1. Wie kommen wir zu dem seelischen Gehalt, mit dem wir die Erscheinungsformen beleihen?

2. In welcher Form ist derselbe uns gegeben?

3. Wieso sind die mit ihm beseelten Formen für uns wertvoll, spezieller:

Haftet dieser Wert nunmehr an den Formen oder an jenem seelischen Gehalte und worauf gründet er sich?

Alle diese Fragen finden wir bei Lotze berührt. Und zwar steht bei ihm wie bei allen folgenden das Problem der einfachsten Formen im Brennpunkt des Interesses, seine Lösung bildete und bildet auch jetzt noch den Prüfstein aller ästhetischen Theorien. Es wird im folgenden auch uns durchweg in erster Linie beschäftigen. Jenen seelischen Gehalt nun, den wir den einfachen Formen leihen, gewinnen wir nach Lotze, indem wir uns in sie hineinversetzen. Das viel citierte „Keine Form ist so spröde, in die unsere Phantasie sich nicht mitlebend zu versetzen wüsste",[2]) charakterisiert diese Auffassung. Psychologisch genommen ist es ihm die allgemeine Erinnerung an unsere menschlichen Formen und Bewegungen, welche die Bedeutung dieser letzteren zur Deutung für jene anderen Formen verwertet. Er betont, wie diese Deutung selbst gegenüber den abstraktesten formalen Gebilden sich mit Notwendigkeit in die Auffassung einmischt. Er setzt

---

[1]) Ibid. V, 96. — [2]) Lotze, Mikrokosmus Bd. II, p. 192.

genauer auseinander, wie er diesen Deutungsprozess bedingt glaubt.[1])

Räumliche Verhältnisse und Formen erinnern uns an Bewegung und Wirkung von Kräften. Die Linie erscheint als der Weg einer Bewegung, die geschlossene Form als die Begrenzung einer gerade so sich behauptenden Kraft. Dass wir in allem Räumlichen Kräfte zu sehen glauben, ist die Folge unserer am eigenen Leibe gemachten Erfahrungen, die uns gelehrt haben, dass zu jedem Sich-Bewegen oder Verharren ein grösserer oder geringerer Aufwand von Kraft resp. Willen gehört. Einen solchen Aufwand glauben wir dann auch allem sonstigen Räumlichen je nach seiner Beschaffenheit zutrauen zu müssen. „Wir sehen Bewegungen nicht nur entstehen, sondern bringen auch selbstthätig solche hervor." Hierbei folgt die Reihe der begleitenden Lageempfindungen so leicht beweglich jeder kleinsten Zunahme der in der Bewegung liegenden Spannung oder Erschlaffung, „dass wir in diesem Spiegelbilde seiner hervorgebrachten Erfolge unmittelbar den Willen in seiner Arbeit zu fühlen und in alle Wandlungen seines Anschwellens und seiner Mässigung zu begleiten glauben. Erst so lernen wir Bewegungen verstehen und schätzen, was es mit ihnen auf sich hat."[2]) So lernen wir ferner jede beliebige Form „als eine Art der Organisation oder als einen Schauplatz aufzufassen, worin mit namenlosen Kräften sich hin und her zu bewegen, uns als ein nachfühlbares charakteristisches Glück erscheint."[3])

Oder um noch ein anderes Wort Lotzes zu citieren:

„Wer sich nicht selbst bewegen könnte, dem würde alle Bewegung ästhetisch indifferent sein. Denn er würde nie dahinter kommen, wie eigentümlich wohl oder wehe

---

[1]) Lotze, Gesch. der Ästh., p. 75 ff. — [2]) Ibid. p. 79. — [3]) Ibid. p. 80.

dem Bewegten zu Mute ist. Was hier von den Raumformen erwähnt wurde, gilt ebenso von rhythmischen Zeitformen, überhaupt von jeder Kombinationsweise irgend eines Mannigfaltigen."[1]) Wir dürfen hinzufügen, es gilt verallgemeinert von allem, was überhaupt ästhetische Bedeutung gewinnen kann. Stets muss die Situation und Verhaltungsweise des Betrachteten Eigentümlichkeiten aufweisen, deren Sinn uns an früherem eigenen Erleben zum Bewusstsein gekommen ist. Denn hierin liegt die Bedingung dafür, dass wir uns mit einem Objekte, wie wir oben sagten, eins fühlen, uns an seine Stelle setzen können. Wir werden diese Theorie im folgenden als „Theorie des inneren Nacherlebens", oder wo es sich um geometrische Formen handelt, als „Kräftetheorie" bezeichnen.

Es ist bemerkenswert, dass Lotze mit dem Vorigen über eine andere, ebenfalls von ihm vertretene Theorie hinausgeht, wonach der Eindruck des Unbelebten bestimmt wird durch die Erinnerung an Ausdrucksformen, die wir an anderen menschlichen Persönlichkeiten gewahrt haben. Wir werden diese Meinung im folgenden kurz als „Erinnerungshypothese" bezeichnen. Sie findet sich zum Beispiel im Mikrokosmos:

„Wer einmal eine teure Gestalt unter dem Gewicht des Grams in wehmütiger Ermattung sich beugen und sinken sah, dem wird der Umriss solchen Neigens und Beugens, dem inneren Auge vorschwebend, die Ausdeutung unendlicher räumlicher Gestalten vorausbestimmen, und er wird sich fruchtlos besinnen, wie so einfache Züge der Zeichnung so innerliche Gefühle in ihm anregen konnten.[2])

Aber bei dieser Auffassung wäre die Eigenart des Eindrucks doch auf eine allzu äusserliche Ähnlichkeit des

---

[1]) Grundzüge d. Ästhetik, D. a. d. Vorlesungen, S. 13. — [2]) Lotze, Mikrokosmus, Bd. II, 179.

Betrachteten mit menschlichem Äussern zurückgeführt. Vor allem aber würden wir nur dann räumliche Erscheinungen in diesem Sinne „ausdeuten“ können, wenn uns gewissermassen ein glücklicher Zufall früher einmal die ihnen entsprechenden menschlichen Ausdrucksformen an fremden Personen beobachten liess und zum Verständnis brachte. Hierin liegt eine entscheidende Verurteilung dieser Theorie. Lotze hat selbst mit Bezug hierauf betont[1]), dass man auf derartige zufällige Erlebnisse zur Erklärung des ästhetischen Eindruckes nicht zurückgreifen dürfe. Es könne sich hier vielmehr nur um solche Nebenvorstellungen handeln, welche „die Form oder der Inhalt des Gegenstandes in jedem Gemüt anzuregen durch sich selbst geeignet ist.“[2])

Was ist aber hiermit, genau genommen, angeregt? Oder, wie diese Frage bereits formuliert wurde, in welcher Form ist das so Angeregte uns gegeben?

Diese Frage ist für die psychologische Ästhetik von grundlegender Bedeutung. Ist es nur die rein als Thatsache der Vorstellung genommene Erinnerung an ein früher erlebtes Gefühl, die in die Anschauung bestimmend eingeht, oder werden wir selbst wirklich gefühlsmässig erregt? Denken wir angesichts der Säule nur an die Gefühle, die sich für uns mit einem so elastischen und leichten Tragen von wuchtenden Massen verbinden würden, wie wir an der Säule es sehen? Erleben wir nicht vielmehr, sofern wir ästhetisch erregt werden, unmittelbar dergleichen Gefühle?

Lotze hat sich diese Alternative nicht gestellt: Formen wirken schön durch die Erinnerung an das Glück, welches wir als in ihnen geniessbar kennen[3]), oder sie wirken als „allgemeine Symbole eines eigentümlichen Genusses.“[4])

---

[1]) Lotze, Gesch. d. Ästh., p. 74. — [2]) Ibid. — [3]) Ibid. p. 101. — [4]) Ibid. p. 81.

Fast scheint hierin der erste Teil der Alternative bevorzugt. Andererseits spricht er dann doch wieder von einem „Mitgefühl mit einem nacherlebbaren Glücke[1])“, oder nennt die Poesie eine „Offenbarung des Wertes der Dinge und des Glückes, das sie in sich selbst empfinden oder empfindenden Wesen verschaffen“[2]) Neigte auch er hiermit zu jener ins Metaphysische spielenden Ansicht, nach der die Dinge, als im Grunde eindeutige Symbole, eine objektiv aufzeigbare geistige Wesenheit besässen, so fiele doch für jene seine Auffassung ins Gewicht, dass das Gefühlsmässige der ästhetischen Erregung in ihr zu seinem Rechte käme.

Bestimmter steht Lotze zu der dritten Frage, abgesehen allerdings von den Unklarheiten, die aus dem Schwanken in der vorigen für diese entspringen. Zunächst stand ihm Folgendes fest: erwiesen sich die Objekte ästhetischer Anschauung als Symbole eines nacherlebbaren Glückes, so hing ihr ästhetischer Wert für jeden Einzelnen davon ab, was gerade er mit Lust nachzuerleben seiner Natur nach befähigt war. Gleichzeitig aber erkannte Lotze, dass hiermit das Schöne in letzter Instanz leicht vor den Richterstuhl des persönlichen Geschmackes geraten konnte, dass jenes „Element der Verehrung,“ welches „nach deutschem Sprachgebrauch in den Namen der Schönheit durchaus mit eingeschlossen ist“[3]), dabei übersehen, und hiermit die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Ästhetik überhaupt geleugnet gewesen wäre. Für die Berechtigung der ästhetischen Billigung musste es also ein Kriterium geben. Lotze fand dasselbe in dem ethischen Werte des inneren Erlebnisses, zu dem die Dinge uns anregen, oder um bei der Lotzeschen Terminologie zu bleiben, als dessen

---

[1]) Ibid. p. 86. — [2]) Ibid. p. 592. — [3]) Ibid. p. 86.

Symbol dieselben sich darstellen. Es versteht sich, dass „ethisch“ hier im weitesten Sinne zu fassen ist. Doch findet sich hierüber bei Lotze nichts Genaueres angegeben.

---

## Kapitel III.

## Die psychologische Tendenz bei Robert Vischer.

Was Lotzes Ausführungen historisch so wichtig machte, war der Versuch, den ästhetischen Eindruck wirklich psychologisch zu analysieren und nicht nur, wie es noch Vischer gethan, sich bei der Berufung auf seine psychologische Notwendigkeit zu beruhigen. Die gleiche Tendenz hatte bereits Fechner gehabt, als er sein ästhetisches Associationsprincip proklamierte. Leider war der Begriff der Association zu vieldeutig, als dass nicht Missverständnisse eine Einigung in diesem Punkte hätten verhindern müssen. Metaphysische Nebenrücksichten traten dazu. Die Folge davon war ein bis heute noch nicht geschlichteter Gegensatz, der sich zwischen den aus der Metaphysik zurückkehrenden und den vom Standpunkte der Psychologie an die gleichen Fragen herantretenden Ästhetikern aufthat. Da nun die ersteren doch der Psychologie nicht entraten konnten, so entwickelte sich gewissermassen eine Psychologie in usum delphini, der wir am besten in der an Anregungen reichen Schrift Robert Vischers über das optische Formgefühl nachgehen können.

Der psychologische Akt, welcher zu der gegenüber dem Formalismus postulierten Symbolisierung der Dinge führen soll, ist nach Vischer die Einfühlung. Vischer fasst dieselbe als inneres Nacherleben und stellt dieses hin als notwendiges Ergebnis eines jeden sich ungestört vertiefenden Sinneseindruckes, als „geistige Sublimation der

sinnlichen Erregung."[1]) Seine Schrift liefert eine eingehende Erläuterung ihrer Stationen und der Art des Überganges von der einen zur andern.

Die primitivste Form jedes optischen Eindrucks ist nach Vischer zunächst nur „ein träumerischer Schein von Ensemble." „Die Sonderung seiner kumulativen Einheit ergiebt sich im Schauen."[2]) Wie sie sich vollziehe, erläutert Vischer im Anschluss an die bekannte Lotze-Wundtsche-Theorie, wonach die Lokalisation der optischen Eindrücke im Sehfeld bestimmt wird durch die zur Fixation jedes einzelnen derselben erforderlichen Augenbewegungen. Den an dem Eindruck haftenden Gefühlston bezeichnet Vischer als Zuempfindung, wenn er von dem optischen, als Nachempfindung, wenn er von den motorischen Nerven, die bei dem Vorgange erregt werden, bestimmt ist. Man kann die Zuempfindung zugeben, die Nachempfindung in diesem Sinne aber wird dadurch problematisch, dass jene Augenbewegungen gar nicht, wie hier vorausgesetzt wird, bei der Auffassung räumlicher Objekte stattzufinden brauchen. Und principiell spricht gegen jene Theorie der Umstand, dass es jeder psychologischen Analogie entbehrte und somit nur als Wunder begriffen werden könnte, wenn wie sie verlangt, „Augenbewegungen, die doch an sich für das Bewusstsein mit gesehenen Grössen ganz und gar nichts zu thun haben, das Bewusstsein solcher Grössen entstehen liessen."[3]) Indessen auch abgesehen von dieser allgemeineren Frage, niemals würde die mit Augenbewegungen verbundene Lust oder Unlust den Eindruck des Gesehenen

[1]) Rob. Vischer, Über d. optische Formgefühl 1873. Einl. p. VII. — [2]) Ibid. p. 2. — [3]) Th. Lipps, Die Raumanschauung u. die Augenbewegungen. Aufs. in d. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane Bd. VIII, p. 125. Vgl. auch derselbe, Psychologische Studien I, 1.

von sich aus bestimmen. Ein schöner Mensch erscheint mir nicht plötzlich hässlich, wenn ich ihn mit gewaltsam seitwärts gedrehten Augen betrachte, wo doch gewiss jede weitere Bewegung des Auges, mit der ich den Konturen seiner Gestalt zu folgen versuchte, von beträchtlicher Unlust begleitet wäre! Die bei der Betrachtung eines Objektes vollzogenen Augenbewegungen blieben also für seine ästhetische Wirkung ohne Belang.

Wie vertieft sich nun aber die primitive Erregung? Zunächst lässt Vischer den inneren Zusammenhang, in dem jeder einzelne Sinneseindruck mit den anderen Sinnessphären und weiter mit dem Allgemeinbefinden steht, ins Spiel treten: „Der ganze Leibmensch wird ergriffen.“[1]) „Alterskrumme Mauern können die Grundempfindung unserer leiblichen Statik beleidigen.“[2]) Friedrich Vischer führt hierzu später das Beispiel des Kindes an, das vor einem ohne sein Wissen bewegten Spiegel das Gleichgewicht verliert. Auch die Wirkung des Rythmus soll bereits in diesem Zusammenhange erklärt sein. „Er ist nichts anderes als die wohlige Gesamtempfindung einer harmonischen Reihe von gut gelungenen Selbstmotionen.“[3]) Man kann die Behauptung der allgemeinen körperlichen Reaktion zugeben. Die Beispiele indes sind allein durch sie nicht zu erklären. Unser Befinden gegenüber den alterskrummen Mauern, der Fall des Kindes wären nicht möglich, ohne eine ausreichende Erfahrung über die Wirkung der Schwerkraft und über die Bewegungen, mit denen wir uns ihrer Gefährlichkeit entziehen. Ebenso wenig ist der Rythmus durch jene allgemeine körperliche Reaktion bereits erklärt. Wie kommt denn jene Reihe von Selbstmotionen dazu, als etwas Ganzes und mit einer wohligen Gesamtempfindung

[1]) R. Vischer, Über das opt. Formgefühl p. 11. — [2]) Ibid. p. 10. — [3]) Ibid. p. 8.

aufgenommen zu werden? Offenbar fehlt hier ein wichtiger Faktor in der Begründung jener Reaktionen.

Dies ist aber erst die subjektive Seite der Sache. Fragen wir weiter nach den objektiven Bedingungen, unter denen der Gegenstand uns angenehm erscheint, so erfahren wir, dass hier vor allem seine Ähnlichkeit zunächst mit dem Bau des Auges, weiterhin aber mit dem Bau des ganzen Körpers massgebend sei. Aus der Regelmässigkeit und Symmetrie unseres Körpers soll unmittelbar die Freude an Regelmässigkeit und Symmetrie überhaupt verständlich werden.

Die Unhaltbarkeit dieser Annahme Vischers findet sich bereits bei Volkelt aufgezeigt. „Die Schönheit einer wellenförmigen Hügelreihe beruht nicht auf der Thatsache, dass auch unser Körper ähnliche Erhebungen und Vertiefungen aufweist, vielmehr darauf, dass ich vermittelst der Phantasie das wellenförmige Auf und Nieder mit dem ganzen Körper mitmache und die wohlige Empfindung dieses sanften Auf- und Nieder-Schwebens geniesse.“[1]) So bleibt auch hier das innere Nacherleben die Hauptsache.

Indes nur die Anwendungen waren antastbar, die Behauptung behält ihren Wert: der ganze Leibmensch wird ergriffen. Anders ausgedrückt: es bestehen — aus welchen Gründen ist hier noch nicht die Frage — Beziehungen zwischen optischen Bildern, anderen Sinnessphären und schliesslich unserer „allgemeinen Vitalempfindung.“[2])

Von den Elementen unseres Selbst, die hier in Frage kommen, sind für Vischer die wichtigsten die Bewegungs- (und Lage-)Empfindungen. Zu der Art, wie sie zur Geltung gelangen, wendet sich seine weitere Untersuchung. Sie führen nur in seltenen Fällen zur wirklichen Bewegung. Meist hat es sein Bewenden bei der betreffenden

[1]) Volkelt, Der Symbolbegriff in d. neuesten Ästhetik 1876. p. 61. — [2]) R. Vischer, Über das opt. Formgefühl p. 11.

Bewegungsvorstellung. Vorstellung aber ist Vischer „ein geistiger Akt, durch den wir ein Etwas, das vorher dunkler Inhalt unserer Empfindung war, uns in unserem Innern gegenüberstellen und markieren und zwar in anschaulich sinnlicher Form.“[1]) Wir können auf das erkenntnistheoretische Problem, das hiermit berührt wird, nicht eingehen. Nur das sei betont, dass die Theorie jenes Gegenüberstellens die Ich-Vorstellung als Begleiterscheinung jeder möglichen Vorstellung überhaupt ansehen müsste. Diese Theorie stösst nun aber auf eine eigentümliche Schwierigkeit, wenn sie den Zustand der ästhetischen Betrachtung erklären will. Denn in diesem Zustand ist der oben behauptete Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt verschwunden. Folgerichtig erhebt sich danach für den Anhänger jener Theorie die Frage: wo steckt während des Zustandes der ästhetischen Betrachtung mein Ich? Sehen wir zu, wie sich Vischer mit dieser für ihn unumgänglichen Frage abfindet. „Es giebt Vorstellungen einer anderen und Vorstellungen meiner eigenen (Leib-) Form (Selbst-Vorstellung)“[2]) . . . „Bewusst wird erst die Selbstvorstellung, wenn sie . . . sich zu einem Objekte oder zu einer Objektsvorstellung in Beziehung setzt.“[3])

Vischer erläutert diesen Satz an Erscheinungen des Traumlebens. Bei der Traumbildung nämlich werden oft „die von einer Erregung betroffenen Glieder (resp. Nerven, Muskeln) nach Analogie ihrer Gestaltung nachgeahmt mit Hilfe eines nur annähernd ähnlichen Objektes.“[4]) So wählt sich der Traum etwa „das Dachgebälke des Hauses, um das Faserwerk der erregten Netzhaut darzustellen.“[5]) Auf diese Weise kommt die Erregung dann selbst zum Bewusstsein. Analog verhalte es sich bei der ästhetischen Er-

[1]) Ibid. p. 12. — [2]) Ibid. p. 12. — [3]) Ibid. p. 13. — [4]) Ibid. p. 13. — [5]) Ibid. p. 13.

regung. Nur ist hier die Reihenfolge des Gegebenen umgekehrt: im Traum war die Empfindung das Frühere, die Objektsvorstellung tritt hinzu, im ästhetischen Verhalten ist diese das Frühere, die entsprechende Empfindung, die „Selbstvorstellung" tritt hinzu und wird uns dann wie im Traume doch wieder erst durch die Objektsvorstellung bewusst.

In solcher Weise führt das Dasein eines ästhetisch betrachteten Objektes in meinem Bewusstsein zu dem Dasein von Bewegungs- resp. Lageempfindungen und damit zu dem Dasein von entsprechenden Selbstvorstellungen. „So wird die Art, wie die Erscheinung sich aufbaut, zu einer Analogie meines eigenen Aufbaus", „ich hülle mich in die Grenzen derselben wie in ein Kleid" — oder ich bewege mich, „von einer motorischen Vorstellung geleitet, an der Erstreckung einer Hügelkette hin." „Wir bewegen uns in und an den Formen."[1]) Ist der ästhetische Eindruck bis zu dieser Tiefe gelangt, so repräsentiert er die Vischersche Einempfindung, deren Verwandtschaft mit dem Lotzeschen Gedankenkreise nach dem Vorangegangenen unverkennbar ist.

Die Frage ist nun, wie kann sich die Einempfindung zum Gefühle vertiefen? Nach Vischer kann ein Gefühl in dem tieferen Sinne einer wirklichen Gemütserregung nur einem Menschlichen gegenüber zustandekommen. Wie kommt aber das Menschliche in das Objekt? Antwort: durch die Selbstvorstellung. Sie verleiht dem Objekte, indem sie in dasselbe hinüberwandert, den Schein der Beseeltheit. Und nachdem es diesen gewonnen hat, kann es für uns zum Erreger sympathetischer Gefühle werden. Sind diese enstanden, so ist die Einfühlung vollzogen.

[1]) Ibid. p. 15.

Bedeutsam und wichtig an diesen Ausführungen Vischers ist der Hinweis auf die Thatsache, dass wir uns ästhetisch nur da verhalten, wo wir das Betrachtete wie etwas menschlich Beseeltes ansehen. Insofern es dies bedeuten soll, hat das Wort Einfühlung seinen guten Sinn. Hingegen ist mit diesem Worte missverständlich und wenig glücklich gesagt, wie das ästhetisch Betrachtete für unsre Vorstellung zu seinem menschlichen Gehalte kommt. Wir müssen hierauf eingehen, weil man gerade in dem Worte „Einfühlung“ ein nicht weiter zurückführbares Erklärungsprinzip für die ästhetische Betrachtung gefunden zu haben glaubte.

Zunächst ist allgemein zu bemerken, dass es wissenschaftlich nicht angeht, ohne Vorbehalt und ohne Betonung der Bildlichkeit des gewählten Ausdrucks das „Ich“ oder „Gefühle“ oder die „Selbstvorstellung“ als etwas räumlich Übertragbares zu behandeln, wie es durch den Terminus „Ein“-fühlung in der That geschieht.

Ein andres tiefer greifendes Bedenken betrifft die Thatsache, dass mein Ich resp. Selbst, während es in das ästhetische betrachtete Objekt hineingefühlt wird, sich unter der Hand ändert, dass es eben erst in dem Einfühlungsakte selber zu demjenigen Ich wird, welches sich als das schliesslich hineingefühlte bezeichnen lässt. Es ist höchst missverständlich zu sagen, wir supponieren dem Betrachteten „unsere“ Persönlichkeit.[1]) Freilich supponieren wir dem Betrachteten etwas unserer Persönlichkeit Gleichartiges. Niemals aber „unsere“ Persönlichkeit im strengen Sinn. Vielmehr entschwand uns gerade dieselbe in der ästhetischen Betrachtung. Vischer selbst spricht von einer „Verflüchtigung des Selbstgefühls“![2])

[1]) R. Vischer, ibid. p. 20. — [2]) Ibid. p. 29.

So zeigt sich der Terminus Einfühlung, wenn wir nach wissenschaftlicher Schärfe suchen, wenig glücklich gewählt. Vielmehr zeigt er ganz das schillernde und paradoxe Gepräge der Schlagwörter und alles spricht dafür, dass wir uns als Psychologen nicht bei demselben beruhigen dürfen.

Auch den Versuch Vischers, die Einfühlung als etwas metaphysisch Gefordertes hinzustellen, kann uns an dieser Ansicht nicht irre machen. Nichts anderes nämlich soll hier zu Grunde liegen als der pantheistische Drang zur Vereinigung mit der Welt.[1] Indes an Erklärung ist hiermit nichts gewonnen. Der ästhetische Pantheismus, auf den R. Vischer sich beruft, ist ja selbst nur das Ergebnis eines Einfühlungs-Aktes, d. h. eben unserer Einfühlung in die Welt als Ganzes. Unsere Frage wäre wiederum die, wie ist diese Einfühlung in die Welt als Ganzes, und allgemein, wie ist Einfühlung überhaupt psychologisch zu erklären.

Und weiter sehen wir nicht, wie der Drang zur Vereinigung mit der Welt als Ganzem — seine Befriedigung finden könnte durch unsere ästhetische „Vereinigung" mit einer einzelnen Erscheinung in der Welt. Denn durch eine solche würde ja jene Vereinigung mit der Welt als Ganzem, worauf es dem Pantheisten einzig ankommen könnte, gerade nicht erreicht sein!

Hinsichtlich der ersten unserer anfänglich aufgestellten drei Fragen — wie kommen wir zu dem seelischen Gehalte, mit dem wir die Erscheinungsformen beleihen — haben wir also bei Robert Vischer keine völlig befriedigende Auskunft gefunden.

Dagegen dürfen wir uns ihm hinsichtlich der zweiten anschliessen.

---

[1]) Ibid. p. 28. —

War Lotze nicht darüber hinausgekommen, das ästhetische Objekt als Symbol eines eigentümlichen Genusses zu bezeichnen, ohne endgültigen Bescheid darüber zu geben, ob dieser Genuss denn nun zu unserem eigenen werde oder nicht, so finden wir bei Vischer diese Frage deutlich bejaht:

„Ich fühle, um zu fühlen.“[1])

Auch die dritte Frage, für die wir schon bei Lotze eine Auskunft suchten und fanden, hat Vischer berührt. Auch ihm liegt der Wert der ästhetischen Erregung im Bereiche der Ethik; aber es wird bei ihm nicht klar, wie dieser Wert uns zum Bewusstsein kommt.

Sein pantheistischer Standpunkt verleitete ihn dazu, durchweg mehr die Erkenntnis eines eigentümlichen Lebens in den Dingen zu betonen, als die Thatsache, dass es unsere eigenen Lebenszustände sind, die sich uns als ästhetische und zwar gleichzeitig als mehr oder minder wertvolle Erregungen darstellen. So lässt er denn unser Bewusstsein von jenem Werte dadurch entstehen, dass wir an „Jedes und Alles den Kanon der Liebe und friedlichen Ordnung tückischer Wut und gehässiger Zerstörung halten.“[2]) Jene Wertung erscheint bei ihm somit fast im Lichte einer Reflexion.

Haben wir uns aber einmal dazu entschlossen, die bei der ästhetischen Betrachtung auftretenden Erregungszustände, die wir allerdings, wo es sich um künstlerische Beschreibung und Mitteilung handelt, den Objekten zusprechen, doch eben nur als unsere eigenen anzusehen, so müssen wir auch die Gründe der ästhetischen Billigung in jenen unseren eigenen Erregungszuständen selbst suchen. Nun kann ich mich überhaupt in keinem Zustande befinden,

[1]) Ibid. p. 33. — [2]) Ibid. p. 32.

ohne dass der ethische Wert desselben unter den für ihn Lust oder Unlust bestimmenden Faktoren enthalten wäre. Ich erlebe sozusagen alles, was ich erlebe, mit mehr oder weniger gutem Gewissen. Jedes Gefühl erhöhter Kraft, leichter, gelingender Bethätigung, überhaupt jedes Gefühl, das in seinem Zusammenhange an mir Fähigkeiten voraussetzt, die mich selbst in irgend einer Weise wertvoll machen, kurz jedes Selbstwertgefühl ist eo ipso ein gehobenes; auch dann, wenn das bewusste gedankliche Urteil hierüber meinem Zustande völlig fehlt. Das Eintreten solcher Selbstwertgefühle ist nun das Charakteristische des ästhetischen Genusses und die Vorbedingung der ästhetischen Billigung.

Man könnte hier fragen, wie es dann möglich sei, dass wir die Figuren eines Richard III. einer Lady Macbeth ästhetisch geniessen; aber der hierin liegende Einwand lässt sich heben.

Zwei Fälle müssen wir unterscheiden: sie entsprechen dem ethischen Unterschiede zwischen objektiver und subjektiver Sympathie. Entweder diese Figuren bleiben uns wirklich abstossend; dann fühlen wir überhaupt nicht mit ihnen, sondern mit denen, die unter ihnen zu leiden haben: der Fall bei Lady Macbeth. Vor ihr ergreift uns der Schauder, der Macbeth ergreifen muss, wenn er sich der dämonischen Macht bewusst wird, die aus diesem Weibe heraus seinen Weg bestimmt.

Oder — und das ist der Fall bei Richard III. — wir werden zu Mitgeniessern ihrer Gefühle. Aber wie ist das möglich? Es lässt sich begreifen, wenn man bedenkt, dass schlechte Gesinnungen und Thaten schlecht sind nur insofern, als sie Rücksichten nicht nehmen, welche wir im praktischen Leben verlangen müssen. Tadelnswert ist niemals so sehr das Dasein dieser oder jener Gesinnung, als das

Fehlen der korrigierenden Rücksicht, das Negative an der handelnden Persönlichkeit.

Jede Gesinnung und Handlung aber, sofern sich in ihr wie bei Richard III. Intensität des Gemüts, Stärke und Leidenschaftlichkeit der Thatkraft ausdrückt, ist an sich als positive Kundgebung menschlicher Eigenart wertvoll. Insofern sie es ist, kann sie dem nacherlebenden ästhetischen Geniesser ethischen Stolz als höchsten Lustquell erschliessen.

Kein Genuss höherer Art ist denkbar ohne gleichzeitig gehobenes Selbstgefühl. Alle künstlerischen und speciell die tragischen Genüsse aber gehören gewissermassen zu den Maximalständen und Festen des Selbstgefühls. Umgekehrt, je reicher und reiner ein Mensch in seinem Selbstgefühl ist, um so leichter und intensiver wird er ästhetisch reagieren.

Hiermit scheiden wir auch von der dritten Frage, um unser ganzes Interesse wieder der ersten zuzuwenden, die es mit der Herkunft des symbolisch angeknüpften Inhaltes zu thun hatte.

---

## Kapitel IV.

## Die Gestaltung des Gewonnenen bei Groos, Siebeck, Fr. Vischer, Biese.

Wir haben dargethan, dass und inwiefern Robert Vischer jene erste Frage nicht ausreichend beantwortet hatte. Stellen wir uns nun aber auf den Standpunkt des Historikers, so müssen wir ihm doch eine positive Leistung zugestehen und seine nachhaltige Wirkung auf die Späteren anerkennen. Nur wurde leider durch diese Wirkung nicht das wirklich Wertvolle seiner Arbeit erhalten; vielmehr ein von Hause aus falscher Satz, der dank der energischen Vertretung, die er fand, bis heute unwiderlegt geblieben ist.

R. Vischer hatte, wie wir gesehen haben, in seinen Ausführungen Verzicht geleistet auf den von Lotze und Fechner herangezogenen Begriff der Association. Indes in irgend einer Weise musste er ihm gegenüber Stellung nehmen. In der That grenzte er die Einfühlung von der Association ab. Auch diese, „die rein nach dem Gesichtspunkte eines Realzusammenhanges — die Ähnlichkeits-Association wird ignoriert — andere, nicht gegenwärtige Bildvorstellungen, Gedanken und Lebensgefühle anknüpfe,“[1]) wirke in jedem ästhetischen Genusse notwendig mit. Aber, so dürfen wir seinen Gedankengang ergänzen, da sie auch anderwärts mitwirkt, macht nicht sie den Vorgang zu einem ästhetischen; das thut erst die Einfühlung.

Vischer hat es vermieden, sich hier auf eine Polemik einzulassen. Diese wurde gewissermassen unvermeidlich erst dann, als durch das Erscheinen zweier grösserer, von associationspsychologischer Tendenz getragener Schriften der Gegensatz sich verschärft hatte. Es ist das erstens die Schrift Siebecks über das Wesen der ästhetischen Anschauung (Berlin 1875) und zweitens die Fechnersche Vorschule der Ästhetik, welche neben vielem Neuen die alten Gedanken des Vortrages vom Jahre 1864 in vertiefter und breiterer Fassung darbot. Ehe wir auf diese Polemik eingehen, müssen wir gerechter Weise jene positive Leistung, von der wir sprachen, aufzeigen und ihre Schicksale bei den Späteren beleuchten.

Wir haben bereits in der Einleitung darauf hingewiesen, dass man bei dem Worte Einfühlung an begrifflich trennbare, wenn auch demselben grossen Zusammenhang angehörende, psychologische Momente denken konnte. Es war das erstens der Akt der Phantasie, mittelst dessen wir uns

[1]) R. Vischer, Über das opt. Formgefühl p. 27.

in die äussere Situation der Objekte unserer ästhetischen Betrachtung hineinversetzen, und durch den wir überhaupt erst zu ästhetischen Gefühlen gelangen. Es war das zweitens die Übertragung des so gewonnenen Gefühls auf die Objekte, wodurch dieselben den Charakter der Persönlichkeit zu gewinnen schienen.

Noch Lotze hatte, wie gewiesen wurde, diesen Unterschied nicht genügend beachtet; das Resultat davon war gewesen, dass er an verschiedenen Orten zwei verschiedene Erklärungen der Einfühlung vertrat. Die Einfühlung als inneres Nacherleben führte er bei den einfachen Formen richtig auf die Vorstellung von Kräften resp. des in ihrem Widerstreite sich manifestierenden Wollens zurück. Auf die Übertragung unserer Gefühle und die aus ihr resultierende scheinbare Beseeltheit der ästhetisch betrachteten Dinge zielte der Satz von ihrer äusseren Ähnlichkeit mit mimischem menschlichen Ausdruck. Schon bei Lotze selbst fanden wir den systematischen Einwand gegen diesen Gedanken: die Minderwertigkeit der rein individuellen Associationen. Auch den sachlichen Volkelts erwähnten wir schon; wir wiederholen denselben hier in etwas anderer Beleuchtung.

Es ist klar, dass die Form einer Vase ästhetisch berechtigter Weise als Äusserung anmutig spielender Kräfte gefasst werden und dabei doch sehr wohl der „Erinnerungshypothese“ gemäss in ihren Linien an bestimmte einzelne Haltungen des menschlichen Körpers gemahnen könnte, die höchst verzweifelte Kraftäusserungen darstellen. Wir brauchten nur an die Rückenlinien von Athleten zu denken, die starke Lasten mit ihren Armen bezwingen. Jene beiden verschiedenen Begründungen gehen also nicht zusammen, und man ersieht aus Gesagtem leicht, dass die zweite gesucht und falsch ist: die Vase ist anmutig trotz

ihrer Ähnlichkeit mit der Linie des Athletenkörpers. Wo sich eine derartige äussere Ähnlichkeit wirklich findet, da ist sie nur ein ästhetisch unwesentlicher und zufälliger Nebenerfolg der analogen Verhaltungsweise im Sinne der Kräftetheorie.

Robert Vischers Verdienst nun ist es, jene beiden begrifflich auseinanderzuhaltenden Seiten des Einfühlungsaktes, die Einsfühlung oder Identifizierung mit dem Objekte, und die Einfühlung unserer aus ihr resultierenden Gefühle in die Objekte, die Anthropomorphisation im engeren Sinne, wissentlich getrennt zu haben. Zwar fand sich auch bei ihm ein Nachklang jener Lotzeschen Erinnerungshypothese; aber dieselbe beanspruchte in seinen Entwickelungen keinen systematischen Wert. Und war auch der Versuch, jene Einsfühlung von der physiologischen Erregung aus zu motivieren, und die Gefühlsübertragung auf die Übertragung der „Selbstvorstellung" zurückzuführen als misslungen zu bezeichnen, so lag doch darin, dass er die Einempfindung von der Vermenschlichung des Objektes begrifflich trennte, ein bedeutender Fortschritt.

Leider wurde derselbe alsbald wieder aufgegeben. Auf der einen Seite wurde das in der Theorie des inneren Nacherlebens unbestimmt enthaltene Moment der Wiederholung eines objektiv Vorhandenen im Subjekte für die Theorie verhängnisvoll; schon R. Vischer hatte gelegentlich, wie gewiesen wurde, von „innerer Nachahmung" gesprochen, Groos machte mit diesem Gedanken in dogmatischer Weise Ernst. Auf der andern Seite, wie in Fr. Vischers später erschienener Schrift das Symbol und bei Siebeck finden wir wieder die Behauptung von der Wirksamkeit auftauchender Erinnerungen an äusserlich ähnliche menschliche Ausdrucksformen im Mittelpunkt.

Bei Groos ist die innere Nachahmung zunächst der

Vorgang, durch den wir überhaupt zur Kenntnis der Aussenwelt kommen. Die Empfindung giebt uns nur ein beziehungsloses Mannigfaltiges, ein blindes Gewirr von Eindrücken.[1]) In der inneren Nachahmung bilden wir das hier gegebene mit besonderer Rücksicht auf die wichtigeren Bestandteile ab, denn alles nachzubilden hindert uns die Begrenztheit der seelischen Kraft, und lösen auf diese Weise von dem Gegebenen ein Bild ab, das dank der hierbei in Thätigkeit tretenden „Einbildungs"kraft in das Subjekt verpflanzt wird. Das so enstandene innere Bild ist nun zwar nicht selbst Wirklichkeit, sondern nur ein Schein, aber eben das, was es uns ermöglicht, uns in der Welt zurecht zu finden. Wir erkennen kurz gesagt die Dinge dadurch, dass wir den von ihnen durch die „innere Nachahmung" losgelösten Schein in uns „hineinbilden".

Wie wir etwas nachahmen sollen, was wir noch nicht kennen, um dann doch durch die Nachahmung zur Kenntnis davon zu gelangen, ist freilich unerfindlich, ebenso das Recht, sich zur Erhärtung dieser erkenntnistheoretischen Doktrin auf Kant zu berufen, wie Groos es verschiedentlich unternimmt.[2])

Wir kommen zu der psychologischen Seite der Groosschen Lehre im engeren Sinne. Mit der Ablösung des Scheines trennt sich für mein Bewusstsein der Akt des Empfindens von dem Gegenstand des Empfindens. Im praktischen Leben, so erfahren wir, konzentriert sich mein Bewusstsein alsbald auf den Gegenstand, im ästhetischen konzentriert es sich auf den Akt. Dieser war aber charakterisiert als innere Nachahmung; worin besteht also der Inhalt des Bewusstseins bei der ästhetischen Betrachtung? Er besteht „eben in diesem inneren Nachahmen selbst, in

[1]) Groos, Einl. i. d. Ästh. Giessen 92, p. 13. — [2]) Ibid. p. 13 ff.

dieser successive sich entwickelnden lebendigen Thätigkeit, die mit allen den Vorstellungen und Gefühlen sozusagen getränkt ist, welche einen so subjektiven Vorgang begleiten müssen. Dasjenige, dessen ich mir dabei bewusst bin, ist nicht ein starres und totes Etwas ausser mir, sondern die bewegende und beseelende Verwandlung, die an diesem Etwas durch innere Nachahmung vollzogen wird."[1])

Der Schluss ist hier so haltlos wie die Prämissen. Zunächst hat noch kein Mensch den Akt des Empfindens neben seinen Inhalten als etwas besonderes wahrgenommen. Die Empfindung wird uns zu einem Akte erst dadurch, dass wir ihr auf Grund unseres kausalen Denkens ein reales Etwas, ein empfindendes Subjekt, eine im Dasein, Kommen und Gehen der Empfindungs*inhalte* sich bethätigende Persönlichkeit zu Grunde legen. Der *Akt* der Empfindung ist die kausale Beziehung des Empfindungsinhaltes zu dieser Persönlichkeit oder diesem „hinzugedachten realen Etwas."[2]) Nur als Begriff, als Gegenstand des Denkens kann uns also dieser „Akt" zum Bewusstsein kommen; die innere Wahrnehmung verhüllt uns dergleichen völlig. Noch nie hat sich jemand dabei betroffen, *wie* er es fertig brachte, auf Grund einer für ihn durch nichts qualifizierten Anregung einen bestimmten Empfindungsinhalt zu produzieren.

Allerdings würden wir diese kausale Beziehung des Empfindungsinhaltes auf das empfindende Subjekt nicht vollziehen, wenn wir nicht beim Kommen und Gehen von Empfindungsinhalten ein Gefühl der Thätigkeit, der grösseren oder geringeren Bemühung hätten. Bildet etwa dies Gefühl, das doch nach Groos mit dem Gefühl der inneren Nachahmung identisch sein müsste, das Objekt des ästhetischen

---

[1]) Ibid. p. 94. — [2]) Lipps, Grundzüge d. Logik § 22.

Genusses? Leicht fliessende, graziöse Linien werden vielleicht von uns, weil sie halb verlöscht sind, recht schwer, grobe, eckige, schwerfällige Linien, weil sie derb und in greller Farbe heraustreten, sehr leicht und spielend aufgefasst oder „innerlich nachgeahmt." Scheinen darum jene ihrem Charakter nach schwer, diese leicht? Man sieht ohne weiteres, das Gefühl der Thätigkeit der inneren Nachahmung hätte mit ästhetischer Betrachtung gar nichts zu thun. Es gilt von ihm genau dasselbe wie von den Augenbewegungen.

Die weiteren Ausführungen des Groosschen Buches, wie die, dass die innere Nachahmung ein Spiel, dass die ästhetische Betrachtung somit eine Befriedigung des Spieltriebes und als solche erfreulich sei, bedürfen danach keiner besonderen Kritik.

Unter den Vertretern der Lotzeschen Erinnerungshypothese kommt zunächst Siebeck in Betracht. Seine Ausführungen sind besonders darum so interessant, weil sich an ihnen ersehen lässt, wie die Lotzesche Erinnerungshypothese den aufmerksamen Betrachter gleichsam von selbst dazu drängt, sie in die Theorie des inneren Nacherlebens aufzulösen.

Siebeck tritt als Psychologe an unsere Frage heran. Er basiert im wesentlichen auf Herbart. Er sucht zu zeigen, wie aus der Wirksamkeit der Associationen die Apperzeption verständlich werde, wie diese selbst nichts weiter ist, als eine besondere Art jener Wirksamkeit, und wie weiter die ästhetische Anschauung nichts anderes ist, als eine besondere Art der Apperzeption.

Ehe wir auf diese Art des näheren eingehen, sei hervorgehoben, dass Siebeck sich anlässlich seines Apperzeptionsbegriffes dagegen verwahrt, als halte er die Apperzeption für etwas, was zu der vorangegangenen Perzeption wie

etwas Neues hinzukomme. Er wahrt sich damit gegen den gefährlichen Irrtum, als könnten Vorstellungen zunächst selbständig, so zu sagen auf eigene Kosten, in mir vorhanden sein und es ruhig abwarten, in welchem Lichte ich sie betrachten, in welchem Zusammenhange ich sie vorlassen will. Ausdrücklich zitiert er den Steinthalschen Satz, nach welchem keine Perzeption ohne Apperzeption zustande kommen kann.[1])

Die Hauptabsicht seines Werkes war nun, diejenige Art der Apperzeption zu charakterisieren, welcher die Objekte unserer ästhetischen Anschauung unterliegen. Hatte Vischer auf das Problem des inneren Nacherlebens abzielend mit einer gewissen Einseitigkeit die körperlichen Folgeerscheinungen des ungestört sich vertiefenden Sinneseindruckes in den Vordergrund gestellt, um dann die Gesamterregung auf sie zurückzuführen, so ging Siebeck, ganz der Lotzeschen Erinnerungshypothese gemäss, aus von unseren Beobachtungen an anderen Menschen resp. dem, was wir aus ihr gelernt haben. Er setzt voraus, dass wir für die geistige Bedeutung des menschlichen Äussern bereits Verständnis und Urteil gewonnen haben. Von da geht er weiter. „Das unbeseelte Sinnliche kann nämlich in Formen der Erscheinung spielen, welche an Ausdrucksformen der erscheinenden Persönlichkeit erinnern.“ Dadurch soll ein Schein von Beseelung auf das Objekt fallen, „d. h. der Betrachter wird das gegebene Objekt unwillkürlich nach Massgabe der Vorstellung des Eindrucks der erscheinenden Persönlichkeit anzuschauen suchen und demgemäss dem Gegebenen diejenigen Merkmale leihen, welche er gewohnt ist, als Ausdruck des im Sinnlichen erscheinenden Geistes anzusehen.“[2])

[1]) Siebeck, Das Wesen d. ästh. Anschauung, § 41, p. 34. — [2]) Ibid. § 73 p. 66.

Das klingt noch sehr unbestimmt und unverfänglich. Nur ist eben der Terminus an Ausdrucksformen erinnern so allgemein gehalten, dass eine genauere Analyse erst hier den eigentlich schwierigen Teil ihrer Aufgabe zu lösen fände. Indes ein Beispiel Siebecks lehrt uns den Sinn seiner Worte besser verstehen.

„Wenn der Effekt eines Seees innerhalb einer waldigen Landschaft dem seelischen Ausdrucke des Auges nahe kommt, so ist damit nicht notwendig bedingt, dass die Vorstellung des Seees wirklich die Vorstellung des Auges im Antlitz hervorruft, sondern der Grad des Gegensatzes, in welchem seine Vorstellung zu der der Umgebung steht, reproduziert die Stimmung, welche der nämliche oder ähnliche Grad des Gegensatzes hervorbringt, in welchem sich die Vorstellung des Auges zu der seiner unmittelbaren Umgebung befindet. Diese Stimmung war aber V = G : S (: das Merkmal der Anwesenheit des Geistes im Stoffe, § 66, pag. 62 :) von ihr aus wird dann der Eindruck der Persönlichkeit massgebend für die Gesamtanschauung des Objekts."[1])

Nun müssen wir uns wiederum dagegen wehren, als resultiere die Stimmung, die uns angesichts einer Landschaft erfasst, lediglich aus äusseren Gegensätzlichkeiten des Gesehenen als solchen und ihrer Ähnlichkeit mit formalen Bestimmtheiten des menschlichen Äussern. Es ist für die künstlerische Wirkung der Landschaft nicht gleichgültig, ob die Glut der Sonne mich zu träumerischer Ruhe prädisponiert, ob der würzige Duft des Waldes mir einzig erquickende Anregung zuweht; denn alles in ihr scheint unseren Genuss zu teilen. Siebeck aber vernachlässigt in seiner Deduktion diese sehr wichtigen Erfahrungen. Indem

---

[1]) Ibid. p. 67, § 73.

er es thut, räumt er unseren äusseren Beobachtungen an anderen, gegenüber unseren sonstigen Erfahrungen und den Erlebnissen an uns selber, eine über Gebühr wichtige Stelle ein. Indes für einen Anhänger der Lotzeschen Erinnerungshypothese war diese Stellungnahme nur konsequent. Eigentümlich ist es nun aber, zu sehen, wie der Begriff „Ausdrucksformen der erscheinenden Persönlichkeit“ doch schliesslich eine höchst unbestimmte und jedenfalls viel allgemeinere Bedeutung gewinnt, als Siebeck ihm in jenen grundlegenden Auseinandersetzungen zuzugestehen scheint. So heisst es in dem Kapitel über Phantasie und Idealisierung:

„Die Idealisierung bringt nach alledem das gegebene Objekt unter die Apperzeption bez. Illusion der Vorstellung eines sich in der Erscheinung manifestierenden geistigen Lebensprinzips und vertieft dadurch die Erscheinung der Oberfläche, die gegeben ist, durch das Hineintragen eines in und durch die erscheinende Form ausgesprochenen Innern. Dieser Schein des Lebens wird für jedes ästhetische Objekt gemäss seiner eigentlichen Beschaffenheit ein individuell verschiedener sein: Leben ist ein anderes in der Darstellung des olympischen Zeus, ein anderes in der des Diskobolos, — . — . . . Ebenso ist es, wenngleich wieder in individueller Eigentümlichkeit, vorhanden in einem „Stillleben“, nicht minder in der Darstellung etwa eines Volksfestes. Leben in dem angeführten Sinne ist aber auch in dem Aufquellen von Formen aus Formen, wie es die Arabeske, und nicht minder an ein bestimmtes Grundverhältnis von Kraft und Last gebunden, die Architektur eigentümlich hat. — — Da ist überall an dem sichtbaren und schaubaren Objekt das rein äusserliche Erscheinen zum Scheine eines Innern, zum Ausdruck eines die Vielheit seiner Formen unsichtbar

und doch sichtbar (anschaulich) beherrschenden Gesetzes geworden."[1])

Damit können wir uns nun zwar in sachlicher Hinsicht völlig einverstanden erklären. Wie lassen sich aber damit die früheren Sätze Siebecks vereinigen? Was kann es in Ansehung der Arabeske oder des Stilllebens heissen, dass sie in Formen der Erscheinung spielen, welche an Ausdrucks„formen" der erscheinenden Persönlichkeit erinnern? Das hat uns Siebeck nicht gesagt. Und weiter vermissen wir nun die Antwort auf die Frage, auf die es doch gerade ankam: wodurch nämlich das ästhetisch Betrachtete den geistigen Gehalt, mit dem wir es beleihen, in seiner Eigenart von sich aus bestimmt, genauer gefragt, durch welche, mit der ästhetischen Betrachtung eines bestimmten Objektes gegebenen, psychischen Thatbestände ich als der ästhetische Betrachter zu der spezifisch bestimmten Beseelung dieses Objektes in der Vorstellung genötigt bin?

Trotz aller Schwierigkeiten, in die sich die „Erinnerungshypothese" wieder und wieder verwickelte, erhielt sie sich bis auf unsere Tage, bis auf Friedrich Vischer (in seiner jüngsten Schrift das Symbol) und Biese (Associationsprinzip und Anthropomorphismus in d. Ästh.). Allerdings ist auch ihnen der Rekurs auf die Theorie der innerlich nacherlebten Kräfte nicht unbekannt. So finden wir bei Vischer den Satz, die symbolische Bedeutung des ästhetisch betrachteten Objekts „enthalte ein Geschehen durch eine Kraft."[2]) Dies Geschehen werde nun „Wille, Zweck, Handeln und Leiden."

Am Schluss aber liegt das Band, welches dem

[1]) Ibid. p. 116 f. — [2]) Fr. Vischer, Altes und Neues, Neue Folge 1889, p. 299. —

Objekt zu seiner symbolischen Bedeutung verhilft, doch wieder in der „mimischen Ähnlichkeit des Gesehenen mit mimischem menschlichen Ausdruck“[1]), und die Beispiele lassen keinen Zweifel, dass Vischer ganz auf Seiten der „Erinnerungshypothese“ steht. So heisst es: „Bewölkter Himmel gemahnt an Stirnrunzeln“, „Regen an Thränen“(!) „Blitz an schiessenden Blick des Zornes“[2])! Wie wenig sich Fr. Vischer des Unterschiedes der beiden Hypothesen und damit der beiden Momente des Einfühlungsbegriffes bewusst war, geht auch daraus hervor, dass er den ganzen von R. Vischer mühsam in seine Teile zerlegten Akt doch wieder als Ganzes mit dem Terminus Einfühlung zu bezeichnen vorschlug, selbst aber durchweg die Gefühlsübertragung als das eigentliche Rätsel der Einfühlung hinstellte.

Gegenüber den geometrischen Formen ist Vischer im Grunde ratlos. Er hilft sich mit der Behauptung, ihre Ähnlichkeit mit dem Menschen liege darin, dass auch sie, wie der Mensch, eine Einheit in einer Vielheit darstellen. Nach einem Kriterium darüber, wann denn eine Vielheit von Formen dem ästhetischen Betrachter zu einer Einheit gebunden erscheine, wird aber nicht gefragt.

Indes darf nicht verkannt werden, dass gerade Vischer nach wie vor die centrale Stellung und die ausschlaggebende Bedeutung des Problems der einfachen Formen voll zu würdigen wusste. Seine alte Gegnerschaft gegen den Formalismus kommt hier zum Durchbruch. Die Harmonik, so verlangt er, soll auf symbolische Mimik zurückgeführt werden[3]); denn hier liegt die Entscheidung, ob der Formalismus recht habe oder nicht.

Naturgemäss zeigt sich auch hier, eben wegen jener Rätselhaftigkeit der Gefühlsübertragung, die „Erinnerungs-

[1]) Ibid. p. 330. — [2]) Ibid. p. 330. — [3]) Ibid. p. 337. —

hypothese“ wiederum verbunden mit metaphysischen Spekulationen über das Objekt. In gleichem Sinne äussern sich Volkelt und Biese. Ohne die Annahme einer „nicht weiter ableitbaren immanenten Nötigung“[1]), die uns zwingt, die Dinge für beseelt zu halten, sei die Gefühlsübertragung nicht erklärbar. Dieser immanenten Nötigung korrespondiert dann eine ebenfalls nicht weiter analysierbare „Beschaffenheit der Dinge.“[2])

Indes die Behauptung einer solchen immanenten Nötigung ist nicht sonderlich erspriesslich. Am Ende kann man jedes psychische Geschehen, sofern es Gesetzen unterliegt, auf eine solche zurückführen. Der Wissenschaft aber gilt es ja gerade, die scheinbar einzelnen immanenten Nötigungen aus dem umfassenden Zusammenhange aller zu begreifen. Ebenso verlangt auch die „Beschaffenheit der Dinge“ jene nähere Bestimmung, die wir z. B. bei den geometrischen Formen als ihre Abhängigkeit von allgemein und gesetzmässig im Raume waltenden Kräften begriffen haben.

---

## Zweiter Abschnitt.

### Kapitel V.

### Die Formulierung der Einwände gegen die Psychologie.

Man hatte, freilich wie wir gesehen haben mit höchst zweifelhaftem Rechte, die Einfühlung zu einem Akte meta-

[1]) Biese, Das Associationsprinzip u. d. Anthropomorphismus in d. Ästhetik p. 15. — [2]) Ibid. p. 15.

physischer Offenbarung gemacht. Sie fügte sich, wie es schien, leicht einer Anschauung, für die vielmehr der Schein der Unbelebtheit als der der Belebtheit Problem war. Auf der andern Seite musste diese Auffassung dazu führen, jeden Versuch, die Einfühlung aus den allgemeinen Mitteln der Psychologie zu erklären, als Absurdität zu betrachten.

In der That finden wir diese Meinung bei Volkelt. Eine eigentümliche Verkettung der Motive bestärkte ihn in seiner Überzeugung. Alles Körperliche ist ihm der Ausdruck eines entsprechenden Geistigen. Ausgangspunkt und Bestätigung hierfür ist ihm letzten Endes die Beziehung zwischen unserm Körper und unserm Geiste: unsere eigene Daseinsweise. Diese ist ihm daher auch das vermittelnde Zwischenglied, welches uns die geistige Bedeutung fremder sinnlicher Erscheinungen verstehen lehrt: die ästhetische Erregung resultiert aus einer unmittelbar vorangehenden körperlichen; was bei Volkelt um so verwunderlicher ist, als er die Belanglosigkeit der Augenbewegungen für die Erklärung der letzteren richtig erkannt hatte. Wir versetzen uns nach ihm mit unserem „Phantasieleib"[1]) in die Dinge hinein. Die Körperlichkeit, die wir dabei in der Vorstellung annehmen, ist durch nur als metaphysisch begreifliche Ordnung verknüpft mit Gefühl und Stimmung. Diese übertragen wir dann, jener immanenten Nötigung folgend, auf das Objekt. In dieser verlangten Gefühlsübertragung nun, so betonte Volkelt richtig, lag etwas, was mit dem blossen Sich-Erinnern an früher Erschautes oder Erlebtes nicht gegeben war. Gerade in ihr aber bestand auch für Volkelt die Einfühlung im engeren Sinne.

Blicken wir nun hinüber auf die Seite der Psychologie,

[1]) Volkelt, Der Symbolbegriff in d. neuesten Ästhetik 1876 p. 74.

so tritt uns hier die Tendenz entgegen, das ästhetische Betrachten aus der Thatsache der Association zu begreifen. Nun traf es sich, dass speziell bei Fechner, dem Hauptvertreter dieser Richtung, die Thatsache des inneren Nacherlebens nicht wesentlich berücksichtigt war. Vielmehr schien auch seine Erklärung mehr im Sinne der Lotzeschen Erinnerungstheorie gehalten zu sein. Das Missverständnis Volkelts — um es kurz im voraus zu charakterisieren — besteht nun darin, dass er Association gleich bewusster Erinnerung setzte und jenen Fehler Fechners als einen notwendigen Mangel der Associationstheorie ansehen zu müssen glaubte.

Zwar hätte er aus den ganzen Fechnerschen Ausführungen entnehmen können, dass seine eigene Auffassung des Associationsbegriffes durchaus nicht mit der dort vertretenen übereinstimmte. Durchweg schob er indessen Fechners Ausführungen diesen seinen Associationsbegriff unter. So musste es ihm freilich sinnlos erscheinen, mit der Association den ästhetischen Eindruck erklären zu wollen. Trotzdem sind die von ihm aufgestellten Einwände in der Ästhetik bis zum heutigen Tage gewissermassen klassisch geblieben. Sie finden sich in wenig veränderter Form bei den schon genannten Fr. Vischer und Biese, sowie bei Th. Ziegler wieder. Will man diese Einwände widerlegen, so muss man der falschen Ausdeutung der psychologischen Grundbegriffe, auf der sie beruhen, die richtige entgegenstellen.[1])

---

[1]) Hier muss freilich leider zugegeben werden, dass über diese Begriffe auch innerhalb der Psychologie noch keine allseitige Übereinstimmung erzielt ist. Was hier für diese oder jene Formulierung zu entscheiden hat, ist nun aber nichts anderes, als die Einfachheit und Leichtigkeit, mit der die Begriffe den Thatsachen beizukommen

Die Fechnerschen Gedanken bilden dazu den gegebenen Ausgangspunkt. Das ästhetisch betrachtete Objekt kommt zu seiner eigentümlichen Bedeutung durch die Erinnerungen, welche es in uns anklingen lässt. Das Band zwischen dem Erinnerten und dem betrachteten Objekt ist die Association. Fechner hat nun zweifellos die Grenzen dessen, was für die ästhetische Anschauung überhaupt von Bedeutung sein soll, in manchen Richtungen zu weit gezogen. Da wirkt für die ästhetische Würdigung eines Gebirges neben der Erinnerung an die Kraft, die solche Massen emportürmte, die also gewissermassen die Kraft des Gebirges selber ist, auch die Erinnerung an den Kraftaufwand, den eine eventuelle Besteigung erforderte. Das ist ein Gedankengang, der auf die praktischen Interessen eines Bergsteigers hinausläuft, mit künstlerischer Auffassung für diesen Fall dagegen wenig zu thun hat. So vermisst man bei Fechner überhaupt den ausdrücklichen Ausschluss der lediglich individuellen Associationen.

Nicht als wenn ihm die Notwendigkeit oder die Möglichkeit eines solchen entgangen wäre, es finden sich in seinem Werke sehr wohl zerstreute Hindeutungen auf diese Frage und wir werden auf dieselben zurückkommen; aber seine Ausführungen im Einzelnen nehmen darauf keine Rücksicht.

In ihnen scheinen alle Associationen als gleichberechtigt

---

und sie in einem einheitlichen Zusammenhange ohne Zwang zu ordnen gestatten. Wir sind der Überzeugung, dass von diesem Gesichtspunkte aus in der That der Begriff der Association, in der nötigen Weite gefasst, als letzte Grundlage jeder psychologischen Erklärung anzuerkennen ist, und schliessen uns dabei im Wesentlichen derjenigen Fassung an, die ihm von Th. Lipps in den „Grundthatsachen des Seelenlebens“ (Bonn 83) gegeben wurde.

für die ästhetische Anschauung behandelt worden zu sein, sofern sie nur überhaupt durch das Auftreten des Objektes unmittelbar mobilisiert werden. Freilich in diesem „unmittelbar“ liegt bereits eine wichtige Begrenzung: es bedeutet, dass der Betrachter nicht über dem Associierten das Objekt selbst vergessen dürfe.

Associationen, die dieser Forderung genügen, verraten sich dem Bewusstsein in dem, was Fechner mit Rücksicht auf das Objekt die geistige Farbe, mit Rücksicht auf das Subjekt das associative Gefühl nennt. Ob sich die associerten Vorstellungen wirklich nachträglich in den Blickpunkt des Bewusstseins drängen, ist natürlich für den Bestand der vorhergehenden ästhetischen Erregung ohne Belang. Von höchster Wichtigkeit dagegen für den Ästhetiker[1]), der eben nur durch die Aufzeigung jener Associationen den Eindruck zu analysieren vermag.[2]) Wir werden sehen, wie Fechner durch seine Versuche, jene Associationen thatsächlich aufzuzeigen, zu grundstürzenden Missverständnissen Veranlassung gegeben hat. Man suchte hinter seinem Verfahren die absurde Meinung, dass jene nachträglich herausgestellten Associationen bereits während der ästhetischen Anschauung selbständig bewusst gewesen seien.[3])

Was ferner die Stellung der geistigen Farbe zu dem associativen Gefühle betrifft, so hat sie Fechner zwar nicht eingehend erörtert; es finden sich aber Stellen genug bei ihm, die darauf hinweisen, dass er sie in derselben Weise verstand, wie seine Vorgänger die Beziehung der symbolischen Bedeutung des Objektes zu dem eigentümlichen

[1]) Vgl. Lipps, Ästh. Faktoren der Raumanschauung p. 90 f. — [2]) Fechner, Vorschr. d. Ästh. Bd. I, p. 111. — [3]) Volkelt, Der Symbolbegriff p. 91, 92.

Wohl oder Wehe, das angesichts seiner den Betrachter erfülle. So heisst es:

„Wir sind überall gewohnt, das, was Sache einer unwillkürlichen, uns durch das Leben geläufig gewordenen Association an die Form ist als Sache eines Eindruckes der Form selbst zu rechnen, hiermit einen Teil des geistig angeknüpften Inhaltes unmittelbar in diese selbst zu verlegen.“[1])

Von der im Vorangehenden gekennzeichneten Wirksamkeit des Associierten trennt Fechner einen zweiten Faktor ab, den er den direkten nennt. Nicht die Thatsache der Association selbst galt ihm ja als Grund für das ästhetische Wohlgefallen an dem Objekte, höchst unberechtigter Weise schob man ihm später auch diese Meinung unter,[2]) — vielmehr mussten dazu die durch die Association angeknüpften Erinnerungen selbst in gewisser Weise wohlgefällig sein. Letzten Endes läuft also auch für ihn die Wirkung der Association auf direkte Wirkungen, nämlich auf die des Associerten hinaus. Entsprechend forderte er nun die Anerkennung eines in dem wahrgenommenen Objekte als solchen direkt wirkenden ästhetischen Faktors. Dieser schloss alles in sich, was von direkt wohlgefälligen oder missfälligen Elementen sich in der äusseren Erscheinungsweise des ästhetisch betrachteten Objektes aufweisen liess.

Fechner übersah dabei, dass gar nichts in uns zur Geltung gelangen kann, ohne von dem in der Seele durch die Erfahrung gegebenen Schatz von Vorstellungen aus, wenn nicht eine qualitative Modifikation, so wenigstens eine Unterstützung oder Minderung seiner Gefühlswirkung zu erfahren. Groos hat richtig bemerkt, dass Fechner selbst

---

[1]) Fechner, Vorsch. d. Ästh. Bd. II, p. 23. — [2]) Volkelt, Symbolbegriff, p. 85.

bei dem Versuche, solche scheinbar direkten Eindrücke von Farben zu beschreiben, unvermeidlich jene Farben durch ihre Ähnlichkeit mit anderen ihrerseits Lust- oder Unlustbetonten Dingen charakterisiert. Und schon bei Fechner selbst finden wir diese Wechselbeziehung aller Bewusstseinsinhalte erläutert.[1]) Er vergleicht die Seele mit einem unendlich verwickelten Gewebe von Fäden, von denen keiner in Schwingung versetzt werden kann, ohne sämtliche andere mehr oder weniger mit sich zu ziehen. Ist dem aber so, dann müssen wir auch für das Entstehen des ästhetischen Eindrucks in jedem Falle associative Vorgänge bestimmter Art mit verantwortlich machen. Andererseits ist die Aufstellung eines direkten Faktors doch insoweit gerechtfertigt, als die empfindungsmässigen Wahrnehmungsinhalte durch die Weise ihres unmittelbaren Zusammenhanges immerhin die Eigenart des resultierenden Gefühles in weiteren Grenzen von sich aus bestimmen können. Nur mit Unrecht würde man hierin formalistische Tendenzen vermuten.[2]) Denn es darf nie vergessen werden, dass die Vertiefung eines solchen Gefühles zum ästhetischen eine weitere komplizierte Reihe psychischer Vorgänge erfordert.

Gegen die hiermit kurz skizzierten Grundlagen der Fechnerschen Ästhetik wendet sich Volkelts Kritik.

Der erste und wichtigste seiner Einwände ist der, dass es sich bei der Association um ein Nebeneinander, „eine bloss äussere Beziehung, ein Sichanreihen, Sichassociieren"[3]) handle; dass wir die associierte Vorstellung „irgendwie separat"[4]) besessen haben müssten und zwar separat neben dem wahrgenommenen Objekte, ehe ihre Beziehung zu demselben klar erkannt werde. Man sieht, Association ist

[1]) Fechner, Vorsch. Bd. I, p. 111. — [2]) Fr. Vischer, Altes und Neues, Neue Folge 1889, p. 335. — [3]) Volkelt, Symbolgriff p. 73. — [4]) Ibid. p. 77.

für Volkelt gleich bewusster Erinnerung. Wäre die Association so gemeint, so müsste dann freilich alles, was durch dieselbe vermittelt wäre, ausschliesslich „im Lichte des Bewusstseins“[1]) zustandekommen. Es bestünde zwischen dem unmittelbar Geschauten und dem Associierten „ein dualistisches Verhältnis“[2]), dessen Beziehung zu der Einheitlichkeit der ästhetischen Erregung allerdings undenkbar bliebe. Es wäre weiter problematisch, wie man bei einer solchen Auffassung der Association „das Zentrum unseres Ich, den Quellpunkt unseres Wesens, auf den alles, was in uns eingeht, bezogen wird“[3]), noch für beteiligt halten könnte. Das Gleiche meint Biese, wenn er sagt, „der Anthropomorphismus verhalte sich zur Association wie die Metapher zum ausgesprochenen Gleichnis.“[4]) Und auch Ziegler[5]) betont denselben Gesichtspunkt: „Das Associations-Prinzip sei etwas viel weniger Intimes, Innerliches, Tiefes, als das Symbolisieren.“ Dort komme „Eins neben das Andere“, (ad-sociare) hier „Eins in das Andere“ hinein.

Dass Fechner selbst die Association nicht in diesem Sinne meinte, haben wir bereits gezeigt. Die Ausdrücke „geistige Farbe,“ „associatives Gefühl“ würden allein zur Erhärtung dessen genügen, aber auch von der „Verschmelzung“[6]) des associativen mit dem direkten Eindrucke können wir lesen.

Freilich auch hierin lag ein missverständliches Moment, das denn auch seine Folgen hatte. Volkelt nämlich kommt in scheinbarer Übereinstimmung damit zu der Behauptung: „Was sich associativ herbeigefunden, muss intuitiv eingefühlt werden“[7]) und fast mit den gleichen Worten

[1]) Ibid. p. 84. — [2]) Ibid. p. 78. — [3]) Ibid. p. 82. — [4]) Biese, Das Associationsprinzip und d. Anthropomorphismus in d. Ästh. Abschn. IV. — [5]) Ziegler, Das Gefühl p. 128. — [6]) Fechner, Vorschr. Bd. I, p. 128. — [7]) Volkelt, Symbolbegriff p. 103.

äussert sich Ziegler.[1]) Das Missverständnis liegt hier darin, dass die Verschmelzung, von der Fechner spricht, ein für die ästhetische Auffassung fertig vorliegendes Produkt aus dem Objekte und allen durch das Leben ihm associierten Erfahrungen ist, während Volkelt und Ziegler dieselbe auffassen als eine während der ästhetischen Anschauung sich vollziehende Thätigkeit, deren Aufgabe es wäre, die durch Association selbständig bewusst gewordenen Nebenvorstellungen zu dem sie erregenden Objekte nachträglich in die nötige enge Beziehung zu setzen.

Was diese Behauptung, psychologisch genommen, bedeutet, ist völlig unersichtlich. Hält man ernstlich die Association für ein bewusstes Nebeneinander, so kann man ihr in der ästhetischen Anschauung überhaupt keine Stelle einräumen, oder man verfällt selbst dem den Associationspsychologen vorgeworfenen Fehler, unter ästhetischer Anschauung einen Spaziergang im Garten der Phantasie zu verstehen.

Auch sonst verwickelt sich Volkelt in Widersprüche. Spricht man anlässlich des künstlerischen Sehens von Association, so ist sie für ihn eine „bloss äusserliche Beziehung." Spricht man von dem weniger erhabenen, unmittelbaren Verständnis der Wahrnehmungsbilder, so darf die Association dafür verantwortlich gemacht werden.[2]) Aber wo bliebe dies unmittelbare Verständnis, wenn die Association etwas Mittelbares wäre? Freilich liesse sich auch hierfür in Volkelts Ausführungen eine scheinbar befriedigende Antwort finden; sie würde lauten: „Sobald ich einen Gegenstand als das, was er ist, erkenne, liegt die Association hinter mir."[3]) Aber b e v o r diese Erkenntnis in mir zu stande

[1]) Ziegler a. a. O. p. 126. — [2]) Volkelt a. a. O. p. 89. — [3]) Ibid. p. 89.

kam, muss die Association da gewesen sein mit ihrem Neben- und Nach-Einander; ich muss alles, was zum schliesslichen Verständnis des Gegenstandes taugt, „separat"[1]) besessen haben. Offenbar ist auch das psychologisch unmöglich und doch giebt Volkelt, da, wo es sich um das blosse Verständnis der Wahrnehmungsbilder handelt, die Wirksamkeit der Association zu.

Wo liegt nun der Schlüssel für diese Verwirrung? Worauf beruht die Missverständlichkeit des Associationsbegriffes?

Zunächst hat das Wort Association mit den deutschen Wörtern auf „ung" den Nachteil gemein, gleichzeitig einen Vorgang und dessen Ergebnis bedeuten zu können. Dazu kommt, dass es, wenn man von der — in der That freilich vollzogenen — wissenschaftlichen Fixation seiner Bedeutung absieht, auf zwei verschiedene Vorgänge, somit auch auf zwei verschiedene Ergebnisse, das heisst im Ganzen auf vier verschiedene psychische Thatbestände bezogen werden könnte. Wir nehmen in der folgenden Unterscheidung denjenigen Vorgang nebst dem ihm zugehörigen Ergebnis, auf welchen es, dem wissenschaftlichen Sprachgebrauch gemäss, nicht angewandt werden sollte, im Beispiel vorweg.

Ich sehe Soldaten und denke daraufhin an Napoleon. Was bedeutet das psychologisch? Eine Association, wird man mir antworten. Worin besteht diese Association? frage ich weiter. „In der Vorstellung Napoleon" antworten die einen und denken dabei nur an das Ergebnis des Vorgangs, an das Associierte. Wer in seiner Erklärung das Moment des Vorgangs selbst betonen will, sagt vielleicht „Die Association ist hier die geistige Bewegung, die, angeregt von der Vorstellung der Soldaten, die Vorstellung Napoleon verwirklicht." Beide hätten in Bezug auf den wissen-

---

[1]) Ibid. p. 77.

schaftlichen Sprachgebrauch Unrecht, was sie bezeichnen wollten, war gar keine Association, sondern eine Reproduktion (resp. ein Reproduziertes).

Wir kommen nunmehr zu dem zweiten der psychischen Vorgänge, auf den — ebenso wie auf sein Ergebnis — das Wort Association angewandt werden kann. Damit die Vorstellung Napoleon angesichts der Vorstellung der Soldaten reproduziert werden konnte, ist es erforderlich, dass wir selbst sie bei Gelegenheit einer früheren Erfahrung mit der Vorstellung von Soldaten in Beziehung gesetzt haben. Der Gedanke an diese längst vergangene Gelegenheit birgt nun selbst wiederum dem Unterschiede von Akt und Ergebnis gemäss zwei Möglichkeiten für die Anwendung des Wortes Association. Einmal kann man dabei denken an die in uns wirksame verknüpfende Thätigkeit, die während jenes einstigen Erfahrungsaktes die betreffenden Vorstellungen in Beziehung setzte, „sie associierte", zweitens an das Ergebnis dieser Thätigkeit, das wir als latentes Dasein einer Beziehung zwischen jenen Vorstellungen bezeichnen können.

Die vier Möglichkeiten der Anwendung des Wortes Association sind also — mit Rücksicht auf die Zeit geordnet — folgende. Es könnte angewandt werden:

1) auf den Akt des in Beziehung-Setzens anlässlich der einstigen Erfahrung;

2) auf die hieraus resultierende latente Beziehung;

3) auf das Wirksamwerden dieser Beziehung im späteren Falle;

4) auf die dank dieser Wirksamkeit reproduzierte Vorstellung, insofern sie eben in diesem Zusammenhang reproduziert wurde.

Wir haben mit dieser Zerlegung des Associationsbegriffes zugleich die eigentümlichen psychischen Vorgänge angedeutet, deren Zusammenhang die Grundlage der

sogenannten Associationspsychologie bildet. Es stünde an sich nichts im Wege, diesen ganzen Zusammenhang als Association zu bezeichnen. Nur müssten wir dann seinen Stationen besondere Termini zuweisen. In der That aber gebrauchen wir das Wort Association im Sinne des oben unterschiedenen zweiten Falles, d. h. als latente Beziehung zwischen verschiedenen Vorstellungen.[1])

Wo nun aber die Scheidung dieser sprachlich möglichen Bedeutungen fehlt, ist es fast unvermeidlich, dass sich der Sinn des Wortes unter der Hand ändert. Betont man innerlich den ersten der oben unterschiedenen vier Fälle der Anwendung des Associationsbegriffes, so wird die Association, weil sie von der Oberfläche stamme, „etwas Oberflächliches, Peripherisches"[2]) „ein mehr äusserliches Verfahren."[3]) Man vergisst dabei die Ähnlichkeits-Association, die gerade in ursprünglichen Verhältnissen der Vorstellungen ihren Grund hat. Zugleich kann es leicht den Anschein gewinnen, als ob das Zustandekommen der Associationen bei dem Einzelnen rein von den Zufälligkeiten seines individuellen Lebens abhinge. Wäre dem so, dann müssten wir allerdings bei der Erklärung des ästhetischen Urteils auf den Associationsbegriff verzichten; denn jenem Urteil muss, wie wir schon früher gesehen haben, seine Allgemeingültigkeit gewahrt bleiben. Wir finden denn auch diesen Gedanken bei Volkelt. Es handle sich bei der Association nur um einen „durch keine unmittelbar erlebbare Notwendigkeit geforderten und insofern zufälligen, rein empirischen Zusammenhang."[4])

Betont man innerlich die zweite der oben unterschiedenen Möglichkeiten, für die die Association als latente

[1]) Im Anschluss an Lipps, Grundthatsachen d. Seelenlebens p. 84ff. — [2]) Volkelt a. a. O. p. 89. — [3]) Fr. Vischer, Das Symbol. — [4]) Volkelt, a. a. O. p. 96.

Beziehung zwischen zwei Vorstellungen in Betracht kam, und vergisst man dabei, dass die aus dem früheren Zusammensein der associierten Objekte enstandene Beziehung als der Ausgangspunkt für spätere psychische Geschehnisse anzusehen ist, die als psychische Geschehnisse eben doch ohne das seelische Wesen als Ganzes nicht möglich sind, so wird die Association gar als etwas „Totes" verdächtigt, wie z. B. von Dilthey.[1]) Sie erscheint dann unfähig, als Vermittlerin von Gefühlen zu fungieren, als welche aus dem „Quellpunkt des Ich" selber hervorkämen. So heisst es bei Volkelt: „Blosse Vorstellungsbeziehungen können aus sich heraus niemals zu jenem dunkeln Bewusstseinszustande, zu jenem geistigen Vitalgefühle werden, das wir Stimmung heissen."[2]) Unterstützt wird dieses Missverständnis durch die Erinnerung an die Art, wie seinerzeit Herbart die einzelnen Vorstellungen zu selbständigen Wesen erhob. Noch heute hat man der Psychologie diesen Missgriff nicht ganz vergessen. In der That ist sie inzwischen davon zurückgekommen. Vorstellungen sind überall und immer Äusserungen des gesamten als Einheit gefassten seelischen Wesens. Es war ein Fehler, jenen aufzubürden, was einzig diesem zur Last fällt.[3])

Die Betonung der dritten der oben unterschiedenen Möglichkeiten schliesslich kann im Vereine mit derjenigen der vierten ebenfalls zu Missverständnissen führen. Überschätzt man nämlich die Bedeutung jener Beispiele, wo die eine Vorstellung die andere gesondert ins Bewusstsein rief, so gerät man leicht in den Irrtum, zu meinen, dass solch separates Bewusstwerden die schlechthin notwendige Folge jeder associativen Wirkung sei. Damit wären wir

[1]) Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters. Ges. Aufs. für Ed. Zeller p. 398. — [2]) Volkelt a. a. O. p. 76. — [3]) Vgl. Th. Lipps, Grundth. des Seelenlebens, Kap. VIII, p. 156.



wieder auf den Einwand zurückgekommen, der diese ganze Erörterung veranlasste. Fassen wir zusammen, so sind es prinzipiell drei Einwände, welche der Associationspsychologie gegenüber geltend gemacht werden:

I. Die Association involviere stets ein bewusstes Nebeneinanderstehen der associierten Vorstellungen.

II. Sie könne nicht als Vermittlerin von Gefühlen fungieren.

III. Sie bedeute stets einen rein zufälligen Zusammenhang.

---

# Dritter Abschnitt.

## Kapitel VI.

## Zurückweisung des ersten Einwandes. Warum die Association nicht ein bewusstes Nebeneinanderstehen von Vorstellungen bedeutet.

Wie haben wir uns nun aber thatsächlich die Wirkung der Association zu denken? — Besteht zwischen zwei Vorstellungen eine Association, so muss, wenn die eine derselben angeregt wird, notwendig auch die andere angeregt werden. Die erste wird als reproduzierendes Moment für die zweite fungieren.

Aber, so könnte man einwenden, wenn sie das wirklich thäte, so müsste mit jeder im Bewusstsein auftauchenden Vorstellung die ganze Menge aller der Vorstellungen reproduziert werden, die zu jener ersten in associativer Beziehung stehen. In der That geschieht das nicht. Es ist möglich, dass eine Vorstellung allein sich im Bewusstsein behauptet; wo bleiben die associierten? Und weiter könnte man meinen, es hänge doch noch von anderen Ursachen als

allein der Thatsache der Association ab, ob eine Vorstellung die andere hervorrufe oder nicht.

Auf der Frage ersten Teil: wo bleiben die associierten und doch nicht zum Bewusstsein gelangenden Vorstellungen, würden wir antworten: im Unbewussten. Was ist damit gemeint? Der zeitliche Ablauf aller Phänomene zwingt uns zu der Annahme, dass die Inhalte unserer Vorstellung zeitlich entstehen, und weiter müssen wir annehmen, dass sie entstehen durch seelische Thätigkeit[1]); ferner zeigt die Selbstbeobachtung, dass diese seelische Thätigkeit nicht immer, sondern nur unter besonders „günstigen Umständen"[2]) dazu führt, separate Bewusstseinsinhalte zu erzeugen. Diese Theorie des Unbewussten ist des Genaueren von Th. Lipps in den Grundthatsachen des Seelenlebens[3]) (vgl. besonders Kap. VII) an der Hand der Thatsachen entwickelt worden. Wir gehen im folgenden nur insoweit auf sie ein, als für das Verständnis der vorliegenden Probleme erforderlich erscheint.

Nehmen wir ein Beispiel. Das Gesicht eines fremden Menschen fällt mir auf. Es kommt mir bekannt vor, erscheint mir unangenehm, und ich weiss nicht warum. Später fällt mir ein, dass ich irgend wann einmal, vielleicht auf der Reise, mit diesem Menschen einen unangenehmen Zusammenstoss hatte. Die nachträgliche Erinnerung an diesen Zusammenstoss ist, wie jeder zugeben wird, die Wirkung einer Gleichzeitigkeits-Association. Was aber ist jenes Gefühl der Bekanntheit und Unannehmlichkeit vor der thatsächlich bewussten Erinnerung? Worauf beruht es? Doch wohl auch auf nichts anderem, als der Wirkung eben jener Association! Nur dass, solange es bei diesem unver-

[1]) Vgl. Lipps, Grundth. d. Seelenlebens p. 25, 125 ff. — [2]) Ibid. 150 ff. — [3]) Vgl. auch ders., Der Begr. d. Unbewussten i. d. Psychol. Kongressvortrag 1896.

standenen Gefühle bleibt, die an das Wahrgenommene associierte Vorstellungsgruppe sich noch nicht mit genügender Stärke durchgesetzt hat, um in einen gesonderten Bewusstseinsinhalt überzugehen. Trotzdem modifiziert sie durch ihr Aufstreben sowohl die Art des Auftretens der Vorstellung des erblickten Gesichtes in meinem Bewusstsein —, als auch die Art meines dieselbe begleitenden Gefühlszustandes. Bereits hierin müssen wir eine Wirkung jener Association anerkennen.

Nun bleibt der zweite Teil unseres Einwurfes zu beantworten; warum gelangte die associierte Vorstellung nicht unmittelbar zum Bewusstsein? Wie kann sie überhaupt von diesem ausgeschlossen bleiben?

Diese Frage ist zu beantworten durch den Hinweis auf den bereits berührten Zusammenhang zwischen den einzelnen Vorstellungen und dem seelischen Wesen als Ganzem. Das Vorstellen ist eine Kraft erfordernde Thätigkeit. Diese Kraft muss aufgebracht werden von dem seelischen Wesen. Wie dieses selbst, so ist auch die ihm eigene Kraft begrenzt.[1]) Werden nun von einem Bewusstseinsinhalte aus gleichzeitig viele associative Vorstellungen resp. Vorstellungsthätigkeiten angeregt, so ist damit eine Zersplitterung der seelischen Kraft involviert, der zufolge den einzelnen miterregten Vorstellungen kein zum Bewusstwerden ausreichendes Quantum jener Kraft mehr zufallen kann. Dabei sind doch die auch jetzt noch den einzelnen Vorstellungen zufallenden Quanta nicht etwa unter sich gleich, vielmehr bestimmt durch die Wechselwirkung zweier Faktoren.[2]) Einmal durch die Energie, mit der das reproduzierende Moment a auf das associierte b hinwirkt, zweitens

[1]) Die genauere Ausführung und Begründung dieses Gedanken findet sich wiederum bei Lipps, a. a. O. p. 151 ff. — [2]) Vgl. Lipps, a. a. O. p. 158 f.

durch das Entgegenkommen, das dieses b für sich allein und abgesehen von dem zufällig vorliegenden Zusammenhang seitens des seelischen Wesens, der Gesamtpersönlichkeit, der Individualität mit ihren Anlagen, Neigungen, Dispositionen etc. findet.

Schon aus dem Gesagten ergiebt sich, dass die Association, wo sie wirksam wird, durchaus nicht zu einem dualistischen Verhältnis, zu einem Nebeneinander bewusster Vorstellungen zu führen braucht. Vielmehr können die associierten Vorstellungen in Form unbewusst bleibender Erregungen wirksam werden. Sie manifestieren sich dann im Bewusstsein als Gefühl oder Stimmung.

Ein Einwand wäre indessen hier noch möglich. Vertiefte ich mich nämlich in die Betrachtung des mir unangenehmen Gesichtes, bis die Erinnerung an jenen Zusammenstoss in mir wach wurde, so erlebte ich plötzlich, dass sich meine Aufmerksamkeit zu Gunsten dieser Erinnerung von der unmittelbaren Betrachtung des Gesehenen abwandte. Verhielte es sich bei der ästhetischen Anschauung in gleicher Weise, so müsste sie sich um so rascher in einzelne Erinnerungen auflösen, je energischer ich in sie eintrat — die Möglichkeit, sie durch Associationen zu erklären, wäre wiederum hinfällig.

Indes auch dieser Einwand entspräche nur einer unberechtigten Verallgemeinerung. Jenes Gesicht erhielt seinen eigentümlichen unangenehmen Ausdruck für mich durch eine einzelne frühere Erfahrung. Dieses Alleinstehen enthebt dieselbe in gewissem Grade der sonst hemmenden Konkurrenz[1]) im Aufstreben zum Bewusstsein. Aber nicht jede associativ erregte Vorstellung hat gleichermassen freie Bahn.

---

[1]) Vgl. Lipps a. a. O. p. 161/2.

Nehmen wir an, ein Mensch kommt uns vor die Augen, der durch eine ganze Reihe hässlicher Wesensäusserungen seinen Charakter kompromittiert hat. Auch er wird unmittelbar unangenehm erscheinen, vielleicht sogar intensiver unangenehm als jener erste. Aber die einzelnen Erfahrungen, die ihn uns unangenehm erscheinen lassen, hemmen sich wegen ihrer Vielheit gegenseitig im Bewusstwerden. Jede beansprucht und erzwingt ihr Quantum seelischer Kraft und schliesslich bleibt für keine genug, um ihr zu ermöglichen, der von aussen erregten Vorstellung jenes Menschen im Bewusstsein genügende Konkurrenz zu machen,[1]) populärer gesprochen, die Aufmerksamkeit von seiner Betrachtung abzuziehen. Diese Reihe unbewusster Vorstellungen gelangt dann — ebenso wie im vorigen Falle die einzelne Erinnerung vor ihrem Eintritt ins Bewusstsein — in der Weise zur Geltung, dass sie den allgemeinen Gefühlscharakter der Wahrnehmung modifiziert.

Noch eine zweite Art, wie unbewusste Vorstellungen sich geltend machen können, müssen wir dabei berücksichtigen. Sie können zu einer Modifikation des Gesichtsbildes selber führen. Jener Mensch mag für den oberflächlichen Betrachter schön sein wie ein Apoll; die Erfahrungen, die man an ihm gemacht hat, lenken die Aufmerksamkeit in zwingender Weise auf diejenigen Züge seines Gesichts, diejenigen Arten seiner Bewegungen, welche äusserlich bereits das Stigma misslicher Charaktereigenschaften zu sein pflegen. Diese treten dadurch besonders eindringlich hervor — man überschätzt so zu sagen ihr objektives Gewicht — und gewinnen für den Aspekt des ganzen Menschen bestimmende Bedeutung.

Verallgemeinernd dürfen wir also behaupten, je grösser

---

[1]) Vgl. auch Lipps a. a. O. p. 151 ff.

die Zahl associativer Vorstellungen ist, welche anlässlich einer Wahrnehmung gleichzeitig in Erregung versetzt werden, um so weniger haben die einzelnen unter ihnen Anwartschaft auf selbständige Bewusstheit; um so weniger ist Gefahr, dass sich die Einheitlichkeit des Eindrucks „das Ineinander“ in einer Abfolge von Erinnerungsvorstellungen, dem „Neben- oder Nacheinander“, verliere. Um so unvermeidlicher ist es andererseits, dass jene Associationen auf die Art meiner Auffassung des gegebnen Objektes einen unmittelbar bestimmenden Einfluss üben.[1])

---

## Kapitel VII.

## Zurückweisung des zweiten Einwandes. Wie Association und Gefühl zusammenhängt.

Es gilt nun, den Zusammenhang zwischen Vorstellung und Gefühl des weiteren zu verfolgen, und die Art seiner Stellung zu dem „Centrum unseres Ich“, dem „Quellpunkt unseres Wesens“ aufzuzeigen. Zunächst erinnern wir uns der Behauptung, blosse Vorstellungsbeziehungen könnten aus sich heraus niemals zu jenem dunkeln Bewusstseinszustande, zu jenem geistigen Vitalgefühl werden, welches wir Stimmung heissen![2])

Das Gefühl hatte sich uns im vorigen Kapitel dargestellt als ein Bewusstseinsreflex, der ungesonderte Komplexe aufstrebender Bewusstseinsinhalte begleitet, gewissermassen ihren Vorgeschmack bildet. Nun wäre es freilich verfehlt, das Gefühl auf das blosse Dasein ungesonderter Bewusstseinsinhalte als solcher zurückführen zu wollen.

---

[1]) Vgl. Lipps a. a. O. p. 142 ff. — [2]) Volkelt a. a. O. p. 76.

Dissonierende Töne erwecken trotz völliger Bewusstheit ein höchst unangenehmes Gefühl. Gesetzt auch, dass sie die Erinnerung an andere, früher von uns durchgemachte Unannehmlichkeiten anklingen liessen, so würden doch die dissonierenden Töne selbst nicht erst hierdurch unangenehm. Vielmehr wäre der Umstand, dass sie gerade Unannehmlichkeiten erinnerlich werden lassen, und damit also auch das ihnen anhaftende Unlustgefühl, seinem Grundcharakter nach bereits durch sie allein bestimmt und gefordert. Das faktische Bestehen jenes Gefühles wird freilich nicht ohne eine Resonanz im Unbewussten möglich; auf die Gründe hierfür werden wir noch zurückkommen.

Nun führt die Psychologie Lust und Unlust auf Übereinstimmung und Gegensatz, oder was dasselbe besagt, auf Förderung und Hemmung von Vorstellungen zurück. Vorstellungen können bei ihrem Aufstreben zum Bewusstsein Förderung oder Hemmung finden entweder durch gleichzeitige oder vorangehende Vorstellungen oder durch die Gunst oder Ungunst, welche ihnen das seelische Wesen von Hause aus und als Ganzes entgegenbringt. Das letzte kommt besonders für die Gefühlsbetonungen einzelner Empfindungen in Betracht. Freilich ist auch, wenn wir, dem ersten Falle gemäss, von der gegenseitigen Förderung oder Hemmung von Vorstellungen durch Vorstellungen sprechen, dies nur ein bequemerer Ausdruck für die Leichtigkeit oder Schwierigkeit, mit der die Seele als Ganzes jene Vorstellungen gleichzeitig resp. in unmittelbarer Folge hervorbringt. Hierzu nämlich muss sie eine ihr leichter oder schwerer fallende, allgemeine Erregungsweise eingehen. Diese Leichtigkeit oder Schwierigkeit offenbart sich, so zu sagen, im Gefühl.[1])

[1]) Vgl. Lipps, Grundth. des Seelenleb. p. 196 ff., ferner ders., Bemerkgn. z. Theorie d. Gefühle, Vierteljahrsschr. f. wissenschftl. Philosophie, Bd. XIII, p. 171.

Das einfachste Beispiel für das, was wir meinen, bietet die Tonwelt. Töne können der Vereinigung in einem Bewusstseinsmomente widerstreben, sie können dissonieren. Wo sie es thun, erleben doch nur wir unmittelbar die Schwierigkeit, die Einheitlichkeit unserer Auffassung zu wahren. Wir erfahren, obzwar in einer andern Form, in dem Gefühl dieser Schwierigkeit diejenige Beziehung zwischen den Tönen, welche die wissenschaftliche Erkenntnis auf den Gegensatz der ihnen zu Grunde liegenden Schwingungsrythmen zurückführt, indem sie annimmt, dass diese letzteren „in gewisser Weise in die Region des Unbewusst-Psychischen hinüberklingen" und die „Art des Ablaufs", — den „Rythmus" der psychischen Erregung des Hörens beeinflusse.[1])

Der Zusammenhang zwischen Gefühl und Vorstellungsablauf lässt sich nun aber weiter verfolgen. Es ist bekannt, dass wir eine Melodie als solche erkennen, auch wenn wir sie in einer Tonart hören, in der wir sie früher nie gehört haben. Kein einzelnes Element der Melodie ist hier dasselbe geblieben, wir können also nicht diese einzelnen Elemente dafür verantwortlich machen, dass wir die Melodie trotz der Transposition als solche erkennen. Die zwischen den beiden Melodien oder den sie konstituierenden gleichartigen Tonfolgen bestehende Verbindung kann sonach in keiner Weise als Erfahrungs-Association gedacht werden. Sie ist vielmehr eine Association auf Grund der Ähnlichkeit. Diese aber besteht in unserem Falle in der Übereinstimmung jener Tonfolgen hinsichtlich der zwischen ihren einzelnen Tönen vorliegenden Beziehungen. Nun bedeutet das System solcher Tonbeziehungen für die Psyche einen bestimmten Rythmus oder eine bestimmte Art der

[1]) Lipps, Üb. Tonverschmelzg., phil. Monatshefte Bd. XXVIII, p. 581.

psychischen Gesamterregung. Ferner bestimmen, wie wir oben gezeigt haben, solche allgemeinen psychischen Erregungsweisen das Gefühl.

Daraus ergiebt sich ein wichtiger Zusammenhang zwischen Gefühl und Association: eben diese allgemeinen Erregungsweisen oder Rythmen eines seelischen Gesamtgeschehens sind die hauptsächlichsten Träger der Associationen der Ähnlichkeit. Danach muss jedes Gefühl, seine thatsächliche Herrschaft im Bewusstsein vorausgesetzt, notwendig verbunden sein mit dem Anklingen aller möglichen Vorstellungskomplexe, die dem, an welchen es sich ursprünglich heftete, ähnlich sind und zwar ähnlich hinsichtlich des in ihnen verwirklichten allgemeinen Rythmus des seelischen Geschehens.

Diese letzte Beschränkung brauchte nun aber gar nicht erst hinzugefügt zu werden, wenn man den Begriff der Ähnlichkeits-Association von vorn herein in der nötigen Strenge fasste. Will man das, so ist nur nötig, die im Grunde selbstverständlichen Forderungen zu betonen, dass associierte Vorstellungskomplexe nur dann als durch Ähnlichkeits-Association verknüpft betrachtet werden dürfen, wenn sie unmittelbar als ganze und wenn sie wirklich durch Ähnlichkeit einander associiert sind. Bringt man diese Forderungen in Anschlag, so fällt der Begriff der Ähnlichkeits-Association mit dem inhaltreicheren der „Ähnlichkeits-Association auf Grund der gleichen psychischen Erregungsweisen“ zusammen.

Andererseits scheidet man dadurch mit einem Schlage jene mannigfachen Associationen aus dem Bereiche der Ähnlichkeits-Association aus, die nur eine oberflächliche Betrachtungsweise im allgemeinen diesem Bereiche zuzusprechen pflegt. Zur Erläuterung, und als Beispiele solcher Associationen führen wir folgendes an.

Wir gehen etwa von der Vorstellung des Münchener Rathauses über zu der Vorstellung des von uns als ähnlich erkannten in Brüssel; oder wir nennen zwei Hunde als ganze ähnlich, weil sich beide durch besondere Länge des Schwanzes auszeichnen. Ist hier, so frage man sich, der Übergang von der Vorstellung des Münchener Rathauses zu der des Brüsseler etwa als Folge einer blossen Ähnlichkeits-Association aufzufassen? Nach der zweiten der oben geforderten Beschränkungen ist die Frage zu verneinen. Was in unserem Beispiel vorliegt, ist eine Association der Gleichzeitigkeit. Die Vorstellung des Münchener Rathauses war mit der des Brüsseler in einem früheren Bewusstseinsmomente gleichzeitig gegeben und wurde damals „als ähnlich" beurteilt. Jenes gleichzeitige Gegebensein führt, in unserm Beispiel wenigstens, zu der nunmehrigen Reproduktion. — Dass in andern Fällen daneben auch die Ähnlichkeits-Association bei entsprechenden Vorstellungsfolgen mitwirken könne, soll damit nicht geleugnet sein, wohl aber muss betont werden, dass es Fälle des Übergangs von Ähnlichem zu Ähnlichem giebt, in denen sie thatsächlich nicht mitwirkt oder wenigstens nicht das eigentlich Wirkende ist. Derartige Übergänge sind damit aus der Zahl der hier für uns in Betracht kommenden Associationen gestrichen.

Etwas anders verhält es sich in dem Fall der Hunde mit den langen Schwänzen. Gehe ich hier von der Vorstellung des einen zu der des andern über, so ist wiederum die Ähnlichkeits-Association nicht mehr für sich allein wirksam. Sie führte in unserem Beispiel von dem Schwanz des einen Hundes zu dem des andern; dann aber musste dieser andere Hund erst von der Vorstellung seines Schwanzes aus mit Hilfe der Erfahrungs-Association rekonstruiert werden. Auch hier also hätten wir es nicht mit

jener Ähnlichkeits-Association im strengen Sinne zu thun, die wir oben determiniert und als notwendige Begleiterin aller Gefühle erkannt haben.

Biese[1]) sagt einmal, beim Lesen eines lyrischen Gedichtes geraten die Saiten meines Ich in Schwingung. Wir verstehen jetzt, was damit psychologisch einzig gemeint sein kann. Was hier in Schwingung gerät, das sind genauer gesagt, eben jene durch Ähnlichkeits-Association der bezeichneten Art mit dem Gegebnen verknüpften Vorstellungskomplexe. Ihrem Anklingen verdanken wir überhaupt erst den dauernden Genuss eines bestimmten Gefühls. Das Eintreten unähnlicher Vorstellungskomplexe würde nämlich die den ganzen Bewusstseinsinhalt tragende, allgemeine psychische Erregungsweise und mit ihr ohne weiteres jenes Gefühl modifizieren, d. h. zu Gunsten irgend eines andern zurückdrängen; in diesem Zusammenhange leuchtet die psychologische Notwendigkeit der alten Forderung ein, sich während der ästhetischen Betrachtung von allen empirischen Interessen frei zu halten.

Gewinnt ferner jene psychische Resonanz an Dauer, erweist sich, anders ausgedrückt, die Ähnlichkeits-Association über eine grössere Zeitspanne hin und über die Bewusstheit des ursprünglich gefühlsbestimmenden Vorstellungskomplexes hinaus als ausschlaggebend für den Ablauf der Vorstellungen, so haben wir genau das, was der gewöhnliche Sprachgebrauch als Stimmung bezeichnet; so führt etwa der Gedankengang des Heitern wieder und wieder zu der Vorstellung heiterer Zustände und Begebenheiten.

Die Ähnlichkeits-Association ist nun für das ästhetische Verhalten von höchster Bedeutung. Eine Tonfolge, die ich in Cis-dur höre, so sahen wir bereits, konnte mich

[1]) Biese, Associationspr. u. Anthropom. p. 20.

auf Grund der Ähnlichkeit erinnern an die analoge Tonfolge in F-dur, die ich wirklich einmal gehört habe. Hier wirkt die Ähnlichkeits-Association nur im Dienste des Gedächtnisses. Ich kann aber auch die Tonfolge nur einmal in F-dur gehört haben und dann doch die analoge in Cis-dur mir vorstellen. Hier liegt eine weitere Leistung der Ähnlichkeits-Association vor. Sie bewirkte, dass ich das Schema von Beziehungen, welches die ursprünglich gehörte Tonfolge zusammenhielt, mit einem materiell geänderten Inhalt erfüllte. Freilich war die Änderung in diesem Falle noch nicht sehr gross, es wurden Töne für Töne gesetzt. Es könnten dafür aber etwa auch menschliche Handlungs- oder Äusserungsweisen gesetzt werden, deren Vorstellung die gleiche seelische Erregungsweise wie die Vorstellung jener Tonfolge verwirklichte. So giebt es Leute, die unwillkürlich zu jeder Musik einen litterarischen Inhalt erträumen. Umgekehrt kann das formale Schema der psychischen Beziehungen, die eine dramatische Handlung resp. die in ihr erregten Äusserungen der handelnden Personen zusammenhalten, mit analogen musikalischen Gebilden erfüllt werden, wie in der Wagnerschen Kunst. Nur darf die Analogie nicht zu weit ins einzelne getrieben werden, weil hier, der Verschiedenheit der inhaltlichen Elemente zufolge, keine Gleichheit der zusammenhaltenden Beziehungen mehr möglich ist. Was sonst entsteht, ist auf der einen Seite etwa „Programmmusik“, auf der andern das für Lyrik ausgegebene Gestammel mancher Modernen.

Einer spezielleren Folge der Ähnlichkeits-Association müssen wir hier noch gedenken. Ich kann den Rythmus einer Melodie auch erfüllen mit den Vorstellungen solcher Leibesbewegungen, die ihm entsprechend accentuiert und bemessen sind. Ich kann dieselbe insbesondere im Tanze verwirklichen. Es handelte sich dabei allerdings um einen

im gegebenen Momente erfundenen Tanz. Der gewöhnliche Tanz wäre wiederum deshalb für die Ähnlichkeits-Association kein einwandfreies Beispiel, weil der Zusammenhang zwischen seiner Ausübung und dem gehörten Rythmus entweder im Tanzunterricht oder zum mindesten in der Betrachtung Tanzender erfahrungsmässig gegeben wurde. Der unter dem Eindruck der Musik frei erfundene Tanz hingegen wäre ein Produkt der Ähnlichkeits-Association im strengen Sinne.

Wir sind mit dem Gesagten, wie man sieht, zu der psychologischen Betrachtung der Phantasievorgänge vorgeschritten. Zweierlei ist damit bereits für die Erkenntnis des Einfühlungs-Aktes, zuvörderst noch im Sinne des inneren Nacherlebens, gewonnen.

Noch Volkelt hatte das ästhetische Gefühl auf die allgemeine körperliche Resonanz folgen, es aus ihrer Vertiefung herauswachsen lassen. Nach dem Vorigen ist klar, dass die körperliche Resonanz, wo sie eintritt, vielmehr selbst erst als speziellere Folge der von der Ähnlichkeits-Association veranlassten, allgemeinen psychischen Resonanz zu betrachten, und dass diese, wie das mit ihr zur Geltung gelangende Gefühl, in ihrer Eigenart bedingt ist durch die Beziehungen der Übereinstimmung oder des Gegensatzes, welche der die ästhetische Betrachtung fesselnde Vorstellungskomplex aufweist; anders ausgedrückt: durch die psychische Erregungsweise, mit welcher die Vorstellung jenes Komplexes, als Erlebnis betrachtet, identisch ist, und die von sich aus zu dem Anklingen analoger Erlebnisse weiterleitet.[1]) Wir

[1]) Wir müssen schon hier einen Punkt erwähnen, der eigentlich erst dem dritten der Volkeltschen Einwände gegenüber, betreffend die Zufälligkeit der Association, seine volle Bedeutung gewinnt. Man könnte gegen die Bestimmtheit des Gefühls durch die Melodie darauf hinweisen, dass Melodien in verschiedenen Momenten verschieden auf

vollziehen damit eine Anerkennung des Fechnerschen direkten Faktors, freilich nur für Töne, Farben und Rythmen, nicht wie Fechner auch für die geometrischen Formen. Wie weit wir gerade in diesem Punkte von dem historischen Formalismus entfernt sind, werden unsere späteren Ausführungen zeigen.

Wir haben bereits die übliche Einteilung der Gefühle in Lust- und Unlust-Gefühle im Zusammenhang mit andern psychologischen Thatsachen verständlich zu machen gesucht. Vielfach hat man nun den Gegensatz von Lust und Unlust als die einzig angebbare Differenz zwischen verschiedenen Gefühlen hingestellt. Man vergass dabei, dass bereits mit den Ausdrücken der Übereinstimmung und des Widerstreits psychische Thatsachen bezeichnet waren, die nur unter der Annahme eines zu Grunde liegenden Strebens denkbar sind. Dieses muss also gleichfalls Unterschiede der Gefühle begründen können. Dasselbe stellt sich zwar zunächst und dem Ausdruck nach dar als ein Streben der einzelnen in Betracht kommenden Vorstellungen. Erinnern wir uns

---

mich wirken, dass also von einer unabänderlichen Bestimmtheit nicht die Rede sein könne. Darauf ist zu antworten, dass durch die harmonischen und rythmischen Beziehungen der Melodie und die bereits durch sie bedingte allgemeine Erregungsweise das objektiv gültige ästhetische Gefühl bestimmt, und dass ein Gefühl nur in dem Masse ästhetisch ist, als es nicht durch unberechtigte subjektive Zuthaten des Betrachters gefälscht wurde. Das heisst, genauer gesagt, damit das erregte Gefühl ästhetisch gültig sei, ist es nötig, dass die seine Resonanz sichernden Associationen echte Ähnlichkeits-Associationen, also nicht etwa solche der Gleichzeitigkeit oder einer nur partiellen Ähnlichkeit oder Gleichheit sind. Wer zu jenen echten Ähnlichkeits-Associationen nicht befähigt ist, dem fehlt, anders ausgedrückt, der zusammenfassende Blick für das Ganze der Erscheinung, und weiter die Kraft dauernder Konzentration, welche den künstlerischen Menschen auszeichnet. Seine ästhetischen Urteile haben damit keine Gültigkeit.

aber, dass diese einzelnen Vorstellungen ihre Kraft eben doch von dem seelischen Wesen als Ganzem zu Lehen tragen, resp. selbst nicht denkbar sind, denn als Äusserungen dieser allgemeinen seelischen Kraft,[1]) so leuchtet ein, dass auch ihre Hemmungen und Widerstreite und damit das ihnen zu Grunde liegende Streben auf nichts anderm beruhen kann, als auf dem Streben des gesamten seelischen Wesens selber. Das Streben und Widerstreben unserer Vorstellungen ist eben unser Streben oder Widerstreben.

Die betreffenden Vorstellungen resp. Wahrnehmungen können nun entweder sofort hineingezogen werden in den Kreis unserer empirischen Interessen. Wir können auf Grund ihres Lust- oder Unlustcharakters zu dem Wunsche gelangen, sie zu erhalten oder zu unterbrechen. Insofern wir es thun, würden wir sie nur als angenehm oder unangenehm beurteilen. Unser Verhalten wäre dabei kein ästhetisches. Jene empirischen Interessen brauchen nun aber nicht die Oberhand im Bewusstsein zu gewinnen. Insoweit sie es nicht thun — wir betonen übrigens, dass es sich hier um graduelle Unterschiede handelt — kann das Gefühl zu einem ästhetischen werden. Dieser Prozess liegt damit notwendig über jeden Formalismus hinaus.

Wir müssen, um ihn zu kennzeichnen, weiter bei der Untersuchung des Gefühles verweilen. Streben und Widerstreben waren uns unmittelbar im Gefühle gegeben. Folglich müssen die möglichen Modifikationen des Strebens im Gefühl zum Ausdruck kommen. Sie sind es denn auch, welche ihm seine aus blossen Gradunterschieden niemals verständliche Modifizierbarkeit sichern. Insofern ein Gefühl Elemente des Strebens enthält, und jedes Gefühl enthält deren, nennen wir es Willensgefühl. Die praktische

[1]) Siehe voriges Kapitel.

Mannigfaltigkeit dieser Willensgefühle braucht nicht erst deduziert zu werden. Mein Willensgefühl ist ein anderes, wenn ich leichte Hindernisse in arbeitsfroher Thätigkeit aus dem Wege räume, als wenn ich unter hartem Drucke misslicher Verhältnisse meine Widerstandskraft in erfolglosem Ringen verzehre. Uns gilt es, diese Unterschiede von einem höheren Gesichtspunkt aus zu überblicken.

Wir haben bereits den Vorstellungs-Ablauf als die Bethätigung der seelischen Kraft hingestellt. Nun konnten in dieser Wirkung Hemmungen eintreten. Dieselben könnten vielleicht einem Zwiespalt meiner Persönlichkeit entspringen. Dann entstünde Zweifel, Konflikt der Pflichten etc. Wir ziehen hier nur den Fall äusserer Hemmung in Betracht. Ein Gedanke dränge zu meinem Bewusstsein und plötzlich drohe eine äussere Störung meine geistige Arbeit zu unterbrechen. Hier kann dreierlei eintreten. Entweder, ich nehme mich, wie man sagt, zusammen und denke vor allem andern den Gedanken zu Ende. Das hiesse psychologisch: die positiven Faktoren, die auf die Verwirklichung jenes Gedankens hindrängten, behalten die Oberhand; dann habe ich dabei vorwaltend ein „Aktivitätsgefühl", ein Gefühl von Kraft und Befriedigung zugleich. Oder ich gerate in einen Zustand erfolgloser Anspannung: dann bleiben die positiven Faktoren bestehen, aber werden in ihrer Wirksamkeit von den negativen hemmenden paralysiert; ich fühle mich aktiv und passiv zugleich, ich habe ein unbefriedigtes Kraftgefühl. Schliesslich bleibt die Möglichkeit, dass ich wie mit einem Schlage aus meinen Gedanken gerissen werde; hier verhalte und fühle ich mich rein passiv, unbefriedigt und unterlegen.

Jenes Aktivitätsgefühl nun ist stets und unmittelbar verbunden oder genau genommen identisch mit dem ethischen Selbstwertgefühl: je mehr ein Gefühl Gefühl der Aktivität

ist, um so grösser ist der in ihm gefühlte Selbstwert.[1]) In diesem Zusammenhange erklärt sich jenes unmittelbare, rein gefühlsmässige Bewusstsein des eigenen Wertes resp. Unwertes, das jede Art von Bewusstseinszuständen begleitet, und von dem wir bereits bei R. Vischer zu reden Veranlassung hatten.

Wir haben absichtlich bisher nur von Willensgefühlen, nicht vom Willen selbst geredet. Offenbar können wir mit diesem verallgemeinernden Worte nur das bezeichnen, was allen unseren einzelnen Willensgefühlen zu Grunde liegt. Hiermit aber stossen wir wiederum auf die seelische Kraft selber, und zwar insofern sie in ihrer eigentümlichen Bethätigung Hemmungen zu überwinden hat, mit ihr ist im Grunde unser Wille identisch.

Wille in diesem Sinne kennen wir aber nur an der Persönlichkeit. Das Ergebnis dieser Überlegungen ist im Grunde ein selbstverständliches. Ein Gefühl war als Willens-Gefühl nicht möglich ohne einen zu Grunde liegenden Willen; dieser weiter war nicht möglich ohne eine Persönlichkeit, von der er getragen wurde — ist doch gerade das Willensgefühl auch für das einzelne Individuum selbst die ursprüngliche, später erst im Denken entfaltete Form seines Ichbewusstseins.[2]) Wo wir demnach auch immer ein Gefühl oder gefühlsmässige Regungen zu sehen glauben, da müssen wir notwendig eine Persönlichkeit denken, welche in diesem Momente gerade dieses Gefühl erlebt, unter andern Bedingungen aber, gleich der unsern, auch andere Gefühle und innere Zustände erleben könnte.

Blicken wir jetzt zurück auf den Akt der Einfühlung. Wir hatten ihn bereits verfolgt bis zu dem Punkte, wo mit der Resonanz der Ähnlichkeits-Associationen ein ästhe-

[1]) Vgl. Lipps, Über Formenschönheit insbesondere des menschl. Körpers. Nord u. Süd Bd. XLV, Heft 134, p. 236. — [2]) Vgl. Lipps, Grundz. d. Logik, p. 4 ff.

tisches Gefühl entstanden war. Dieses Gefühl erweist sich nun nach dem letzten gleichzeitig als Willens- und als Selbstwert- resp. Selbstunwert-Gefühl. Das Eintreten eines bestimmten Willensgefühls hing dabei mit jener Resonanz in ganz unmittelbarer Weise zusammen, die noch besonders hervorzuheben ist. Jede Melodie repräsentiert diese oder jene, gehemmte, freie, sichere, rasche oder langsame, sprunghafte oder stetige Art seelischer Bewegung, und wir pflegen der Abfolge der Töne selbst eine entsprechende Bewegung zuzusprechen.[1]) Damit verbindet sich nun durch die Resonanz die Vorstellung von Erlebnissen, die gleichen Charakter tragen. Mit ihnen ist für unser gesamtes geistiges Dasein ein Gefühl der Aktivität oder Passivität oder beider in irgend welcher spezifisch bestimmten Mischung gegeben, eine durchgreifende Modifikation unseres Gesamtbewusstseinszustandes, der Art unseres Selbstgefühls ist dadurch eingetreten. — Wir haben auf diese Weise dasjenige psychologisch werden sehen, was wir früher allgemein mit dem zusammenfassenden Namen des inneren Nacherlebens zu charakterisieren versuchten.

Wir kommen nunmehr zu dem Problem der Gefühls-Übertragung. Der Schlüssel dafür liegt in Folgendem. Die Thatsache, dass das in der ästhetischen Betrachtung durch die Resonanz verwirklichte Gefühl der Aktivität oder Passivität, des freien Vorwärtsstrebens oder der Hemmung etc. unmittelbar durch die Wahrnehmung, in dem oben von uns als Beispiel gewählten Falle durch die Melodie bedingt, also an eine objektive Thatsache gebunden erscheint, verleiht auch dem Gefühlsinhalt den Charakter eines objektiven

[1]) Zu bemerken ist dabei, dass wir die Bewegung in den Tönen gar nicht als gehemmt, frei, sicher, etc. bezeichnen würden ohne jene Resonanz. Die Analogie derselben mit unserm sonstigen Streben oder Widerstreben liegt daher in jenen Ausdrücken bereits enthalten. Vgl. Lipps, Über Formenschönheit, insb. d. menschl. Körpers a. a. O. p. 229.



Phänomens. Es wird demnach psychologisch verbunden mit jener Wahrnehmung, die uns zu der Verwirklichung des Gefühlsinhaltes nötigte. Es fragt sich nur, wie wir hier verbinden müssen. Offenbar nicht in begrifflich formulierender Weise; vielmehr nicht anders, als wie wir überhaupt mit Erscheinungen der raumzeitlichen objektiven Wirklichkeit psychische Phänomene zu verbinden pflegen. Das heisst nicht anders, als wie wir mit den Körpern lebender Wesen die Vorstellung ihres geistigen Lebens verbinden. Wir verlegen dasselbe — mit welchem Rechte ist hier nicht die Frage — in jene Körper hinein und fassen dann diese als Ausdruck des Geistigen. Dieses Geistige war uns selbst nicht etwa als solches von aussen gegeben, sondern wir erzeugten dasselbe in uns auf Grund von gegebenen Wahrnehmungen fremder Körper aus Elementen unsrer eignen Persönlichkeit. In derselben Weise erzeugen wir jene oben bezeichneten Gefühlsinhalte, auf Grund von Wahrnehmungen der ästhetischen Objekte, in uns, um sie dann in gleicher Weise an die Objekte gebunden vorzustellen. Soweit ferner das in die fremden Körper verlegte geistige Leben in unserer Persönlichkeit positiven Widerhall findet, entsteht aus der Verlegung ein Gefühl der Sympathie. Eben dieses Sympathie-Gefühl entsteht unter der gleichen Voraussetzung aus jener völlig gleichartigen Verlegung seelischer Erregungen, insbesondere jener Aktivität und der ihr verwandten Gefühle in die ästhetischen Objekte. Auch unser Verhalten ihnen gegenüber wird zur Sympathie, zur Sympathie in demselben Sinne und auf Grund des gleichen psychologischen Vorgangs. Aller ästhetische Genuss ist schliesslich nichts als beglückendes Sympathiegefühl oder was dasselbe besagt, gesteigertes Selbst- oder Selbstwert-Gefühl. Damit vollendet sich der Begriff der ästhetischen Symbolik.

---

## Kapitel VIII.

## Zurückweisung des dritten Einwandes. Warum Association nicht nur einen rein zufälligen Zusammenhang bedeutet.

Wir haben bis jetzt den Einfühlungsakt analysiert und psychologisch beschrieben in Ansehung eines möglichst einfachen Falles. Derselbe war dadurch gegeben, dass das endgültige Gefühl hinsichtlich seiner Eigenart bereits durch das Verhältnis der in Betracht kommenden Empfindungen — Harmonik und Rhythmik von Tönen — bedingt war. Wir entschlugen uns damit vorläufig der Sorge um den bestimmenden Einfluss, den bei allen dinglichen Objekten die Erfahrungs-Association auf die Eigenart des fraglichen Gefühles ausübt. Es galt uns zuvörderst nur deutlich zu machen, dass und in welcher Weise die Vertiefung dieses Gefühles zum ästhetischen als das Werk der Ähnlichkeits-Association zu begreifen ist. Freilich waren auch hiermit frühere Erfahrungen und ihnen entstammende associative Komplexe stillschweigend vorausgesetzt: insofern nämlich, als überhaupt die Ähnlichkeits-Association ein aus der Erfahrung stammendes Vorstellungsmaterial benötigt; die Reproduktion vollzog sich hingegen durchaus und ausschliesslich auf Grund der Ähnlichkeit als solcher.

Überall da aber, wo sich dingliche Objekte, räumliche Formen im weitesten Sinne der ästhetischen Betrachtung darbieten, bestimmen neben den empfindungsmässigen Wahrnehmungsinhalten in erster Linie die mit diesen verknüpften früheren Erfahrungen die Eigenart des resultierenden Gefühls. Erst das thatsächliche Dasein und Bestehen desselben im Bewusstsein des ästhetisch Betrachtenden ist dann wiederum bedingt durch die Resonanz des Gleich-

artigen, d. h. durch die reine Wirkung der Ähnlichkeits-Association. So wird die elastisch aufsteigende Säule nur dann einen ästhetischen Eindruck auf uns machen können, wenn wir an ihr zunächst die Momente des Tragens, Lastens, Stützens, Emporstrebens auf Grund allgemeiner Erfahrungen über die gegenseitigen Beziehungen aller im Raume befindlichen Objekte erkannt und wenn wir ferner die Vorstellung dieser Momente auf dem Wege der Ähnlichkeits-Association und ihrer Resonanz mit persönlichen früheren Erfahrungen und Erlebnissen verknüpft und bereichert haben. Dann erst ist unsere Betrachtungsweise ästhetisch, dann erst beseelend. Dass wir ohne jenen Hinweis auf früher gemachte Erfahrungen nicht auskommen, wird besonders deutlich an der Wirkung der menschlichen Gestalt. Diese ist nicht schön als das Konglomerat von Farben, als das sie sich der primären Wahrnehmung darbietet, wie sie etwa ein Blindgeborner unmittelbar nach seiner Heilung vollzöge. Sie ist vielmehr schön eben als menschliche Gestalt, d. h. als dasjenige, was durch die unwillkürliche und unbewusste Mitwirkung aller früheren Erfahrung aus jenem Konglomerate für unser Bewusstsein entstanden ist. Sie wirkt danach „als der unmittelbare und naturgemässe Ausdruck des Inneren einer Persönlichkeit“.[1])

Es ist klar, dass jene frühere Erfahrung nur dadurch neuerdings mitsprechen kann, dass sie von dem primär gegebenen Konglmeraote reproduziert wird. Diese Reproduktion aber setzt eine Association voraus.[2]) Ferner zeigten wir bereits prinzipiell in unserem VI. Kapitel, wie überhaupt associativ angeknüpfte Gegenstände unseres Vorstellens, Urteilens, Wissens so unmittelbar mit unseren

[1]) Lipps, Üb. d. Symb. uns. Kleidung. Nord u. Süd XXXIII, p. 332.

[2]) Vgl. Lipps, Gr. des Seelenl. p. 14, 368. Ders., Über Formenschönheit etc. Nord u. Süd XLV, p. 241.

Wahrnehmungen verbunden sein können, dass sie nur durch geflissentliche Analyse von denselben zu trennen sind. Von hier aus nun ist der Einwand Volkelts zu widerlegen, dass associative Verknüpfungen stets rein zufällige seien. Fragen wir uns nämlich, wie es kommt, dass jene Erfahrungen in so enge Verknüpfung mit bestimmt gearteten Wahrnehmungen treten, so ergiebt sich, dass das nur möglich ist durch die Regelmässigkeit, mit welcher derartige Erfahrungen gemacht werden.[1]) Mögen auch die Nebenumstände, unter denen wir sie vollziehen, mannigfach wechseln, „die wichtigsten Associationen werden dem Menschen durch die allgemeine Natur der menschlichen, irdischen und kosmischen Verhältnisse auch allgemein aufgedrungen, wonach z. B. niemand den Ausdruck der Gebrechlichkeit mit dem der Kraft und Gesundheit, niemand den Ausdruck der Güte oder geistigen Begabtheit mit dem der Bösartigkeit oder Dummheit verwechseln kann."[2])

Finden sich aber doch Menschen, die in diesen Punkten irren, so wird dadurch die allgemeine Gültigkeit der Beziehung nicht erschüttert, welche zwischen Erscheinung und dem, was sie bedeutet, waltet. Eine solche Deutung der Erscheinung ist nun auch in der ästhetischen Anschauung enthalten, so weit sie es mit dinglichen Objekten zu thun hat. Die Allgemeingültigkeit der hier in Betracht kommenden Beziehungen — soweit sie unvermeidlich in Betracht kommen — sichert dem ästhetischen Urteil selbst

[1]) Genauer müsste man sagen: Bereits jede erstmalige Association ist durch jene Enge der Verknüpfung ausgezeichnet. Aus anderen Erfahrungen resultierende Associationen können dann mit jener ersten in Widerstreit geraten, sie aufheben oder modifizieren. Aus diesem Widerstreite der Associationen entwickelt sich assymptotisch die objektiv gültige Erfahrung. Vgl. Th. Lipps, Grundzüge d. Logik. Hamburg 93. — [2]) Fechner, Vorsch. d. Ästh. Bd. I, p. 119.

seine Allgemeingültigkeit.[1]) Die Leichtigkeit, mit der gerade hier persönliche Differenzen in der Auffassung und Beurteilung eintreten, kann daran nichts ändern. Denn die Allgemeingültigkeit jener Beziehungen gestattet es[2]), von richtigen und falschen Gefühlen zu reden in derselben Weise, wie wir von richtigen und falschen wissenschaftlichen Erkenntnissen längst zu reden gewohnt sind. Wiederum findet sich schon bei Fechner diese Erwägung. „Bietet uns die Erfahrung oft Umstände, die nicht wesentlich zu einander gehören, doch oft mit einander in Verbindung dar, so entsteht eine falsche Association und hiermit ein falsches Gefühl; es knüpft sich darnach im Geiste zusammen, was in der Natur der Dinge nicht verknüpft ist, und legen wir danach gefühlsweise den Dingen Bedeutungen bei, die sie nicht haben, wonach uns etwas gefallen kann, was missfallen sollte, und missfallen, was gefallen sollte.“[3])

In der That besteht zwischen dem ästhetischen Gefühl und dem Wissen im weitesten Sinne eine tiefgreifende Verwandtschaft. Wir wenden uns, um das zu erhärten, wiederum zu demjenigen Beispiel, das für uns stets den Prüfstein ästhetischer Theorien gebildet hatte, zu dem Problem der geometrischen Formen. Wir hatten gesehen, wir beurteilen die Schönheit derselben darnach, wie sie sich gegenüber den allgemein im Raume wirkenden Kräften in ihrer Eigenart und Selbständigkeit zu behaupten schienen. Wir wissen jetzt, warum die Vorstellung dieser Kräfte zu Formen psychologisch in Beziehung treten musste. Der Grund liegt eben in der Enge der Verknüpfung, welche zwischen unserer associativ gewonnenen Erfahrung über die Wirkungsweise jener Kräfte und der Vorstellung jedes beliebigen räumlichen Objektes waltet. Eben weil wir aus

[1]) Vgl. Lipps, Ästhet. Litteraturbericht I, p. 42. — [2]) Vgl. ibid. p. 39. — [3]) Fechner, Vorsch. d. Ästh. Bd. I, p. 100.

der eigenen Erfahrung wissen, dass zu jedem räumlichen Verharren und Bewegen ein grösseres oder geringeres Mass von Kraft gehört, eben darum können wir uns der Vorstellung dieser letzteren keinem Räumlichen gegenüber entschlagen.

Welches sind denn nun aber jene allgemeinen Kräfte, deren associativ erworbene Kenntnis wir jedem ästhetisch Betrachtenden glauben zumuten zu dürfen?

Der erste dieser allem Individuellen feindlichen Widerstände betrifft sein Aufstreben zur Höhe. Je weniger sich die Einwirkungen der Schwerkraft, denn um diese handelt es sich hier, in der Haltung des Gebildes verraten, um so mehr eigene Energie glauben wir demselben zusprechen zu müssen. Wir kennen eben aus eigener Erfahrung die Art jener Wirkung.

Die zweite jener dem Individuellen feindlichen Tendenzen ist begründet in der allgemeinen Natur des Raumes selber. Der Anthropomorphismus macht aus dem Raum als dem Ausgedehnten kat'exochen das sich Ausdehnende kat'exochen. Wir können zuweilen diesem sich Ausdehnenden eine subjektive Sympathie entgegenbringen; so angesichts von Landschaften mit weiten Perspektiven. Hier „geniessen wir das Glück" des allseitig oder wenigstens in einer Richtung ungehemmt sich verbreitenden Raumes. So verdankt auch speziell die Schönheit der Thäler ihren Wert zum grossen Teil dieser besonderen Art der Beseelung. Der gleiche Anthropomorphismus ist für die Auffassung der reinen Formen von Wichtigkeit; nur freilich in der Weise, dass unsere Sympathie hier nicht auf Seiten der Ausbreitungstendenz zu stehen kommt. Die letztere ist nämlich offenbar eine Feindin jeder individuellen Form, als welche nur im festen Zusammenhalt ihrer Begrenzung sich so, wie sie ist, zu behaupten vermag. Überall sym-

pathisieren wir daher mit denjenigen Formen, welche in konsequenter Weise über diese in ihnen selbst wirksame expansive Tendenz Herr zu werden scheinen.

Das dritte[1]) jener alles bedrängenden Hemmnisse gilt jeder Bewegung, die von der geradlinigen abweicht; wo wir eine solche Bewegung sehen, da vermuten wir eine Kraft, deren Impuls die Abweichung herbeiführt. Wir schätzen es in diesem Falle, wenn die richtungändernde Kraft eine konstante ist; denn nur wenn sie es ist, scheint sie frei aus sich selber zu wirken.

Wir haben für die Wirkungsweise der hiermit bezeichneten Kräfte ein äusserst feines Gefühl; ein Gefühl, welches auch da noch ausreicht und sicher geht, wo die Kompliziertheit der Formen ihrer mathematischen Bestimmung bereits äusserste Schwierigkeiten entgegenstellt. Mit gutem Grunde hat daher Th. Lipps[2]) der wissenschaftlichen Analyse dieses Gefühles den zunächst paradox klingenden Namen „ästhetische Mechanik“ verliehen.

Es wäre leicht, auch für die ästhetische Betrachtung auf andern Gebieten die ausschlaggebenden allgemeingültigen Erfahrungen zu bestimmen. So wird keiner die Landschaft verstehen, der nichts weiss über die Wechselwirkung zwischen ihrem Aspekte und ihrer unmittelbaren Wirkung auf unser Befinden und Ergehen. Dieser Wirkung nämlich glauben wir alles in der Landschaft Befindliche unterworfen zu sehen. Seine ästhetische Bedeutung gewinnt das Einzelne in ihr dann durch die Art, wie es sich jener allgemeinen Einwirkung gegenüber verhält. Es kann sich ihrer erfreuen, wie die Blume im Sonnenschein; es kann sich ihrer erwehren wie der Baum im Sturm. Und in der Landschaft als Ganzem scheint das betrachtete Stück

[1]) Die hier gegebene Dreiteilung verdanke ich Herrn Prof. Lipps. — [2]) In den Beilagen zu seiner Vorlesung über Ästhetik.

Erde selbst sich dieser Wirkungen zu erfreuen oder darunter zu leiden, immer doch im Innersten ruhig und unerschüttert. Dazu tritt notwendig, die Wirkung steigernd oder störend, die in den Teilen des Bildes sich geltend machende Symbolik der Farben, Linien und räumlichen Erstreckungen.

So wird das ästhetische Urteil durch seine psychologische Zurückführung auf unbewusste associative Nebenvorstellungen durchaus nicht etwa in die Sphäre des lediglich subjektiv Gültigen zurückgewiesen, sondern vielmehr gerade so seine enge Relation zu objektiv gültigen Erfahrungen und damit seine eigene objektive Bestimmtheit erst deutlich gemacht.

Umgekehrt ist es auch so erst möglich, die Fehlerquellen aufzudecken, welche ästhetische Urteile minderwertig machen. Diese möglichen Fehler sind sehr verschiedener Herkunft.

Zunächst können die Empfindungen eines Menschen stumpf sein, es kann ihm an Feinsinnigkeit im eigentlichen Verstande fehlen. Dieser Mangel wird zum Beispiel fühlbar, wenn Unmusikalische über Musik, wenn Leute ohne Sinn für die Farbe über Bilder sprechen. In einem solchen Menschen würde von vornherein ein ästhetisches Gefühl nicht seiner Eigenart nach bestimmt sein können.

Es kann zweitens die allgemeine Erfahrung des Betrachters — wie die über die Kraftwirkungen im Raume, über den Zusammenhang zwischen Aspekt und Wirkungsweise der Landschaft u. s. f. — eine unzureichende und unbestimmte sein. Es fehlt ihm dann, psychologisch geredet, an den nötigen Erfahrungs-Associationen; allgemeiner genommen entweder überhaupt an dem offenen Sinn für die Wirklichkeit, der die unerlässliche Vorbedingung aller künstlerischen Bethätigung abgiebt, oder zum mindesten an den Erfahrungen über einen bestimmten Ausschnitt der

Wirklichkeit; so giebt es manche, denen nur darum ein ästhetisches Urteil über die Landschaft fehlt, weil sie dieselbe nicht kennen.

Es kann drittens ein speziellerer Mangel der Auffassungsgabe vorliegen. Es kann dem Betrachter dasjenige fehlen, was wir oben als die Kraft des zusammenfassenden Blickes bezeichneten, was man auch als Sinn für das Wesentliche bezeichnen könnte. Er wird dann stets nur kleinere Komplexe aus dem Material seiner Betrachtung herausgreifen, und sein Urteil über einen solchen für ein berechtigtes Urteil über das Ganze halten.

Es kann viertens einem Menschen, selbst wenn ihm dieser Sinn für das Wesentliche nicht abgeht, doch die Gabe fehlen, ein gefordertes Gefühl in sich ausklingen zu lassen; sei es aus einseitiger Konsequenz, weil er ganz von einem grossen empirischen Interessenkreise beherrscht ist, dessen Forderungen vor keinem möglichen Eindruck verstummen — wir rechnen hierzu auch die technischen Interessen mancher Künstler —, sei es, weil er sich überempfindlich auch nicht dem geringsten äusseren Reize durch innere Konzentration zu entziehen vermag, sei es schliesslich nur aus schlechter Erziehung, in deren Folge etwa eine unüberwindliche Sprunghaftigkeit seiner Phantasie jeder anhebenden Vertiefung die Wege kreuzt. Psychologisch betrachtet fehlt hier die geforderte Wirkung der Ähnlichkeits-Association. Es ist klar, dass dieser letzte Mangel gern mit dem vorigen Hand in Hand gehen wird.

Gesetzt nun aber, zwei Menschen erfüllten beide die mit diesen Mängeln implicite aufgezählten Forderungen, so bliebe immer noch die Möglichkeit offen, dass ihre ästhetischen Urteile demselben Objekte gegenüber in Bezug auf schön und hässlich differierten. Das beruht dann notwendig auf der Differenz der Persönlichkeiten. Der einen Persön-

lichkeit gelingt es leicht, gewisse Arten des inneren Erlebens, gewisse Modifikationen des Gefühls in sich zu verwirklichen, welche der anderen auf ewig verschlossen bleiben. Solche Fähigkeit kann keiner äusseren Erfahrung ihr Dasein verdanken. Sie kann höchstens von einer solchen geweckt werden; und zwar kann auch in der ästhetischen Auffassung selbst diese Erweckung von statten gehen.

Hierin tritt die letzte der Forderungen für die objektive Gültigkeit ästhetischer Urteile zu Tage. Wer sie fällen soll, muss als Persönlichkeit reich und mächtig genug dazu sein, um jedes mögliche menschliche Gefühl zugleich in höchster Stärke in sich erleben zu können. Wir haben bereits die psychologische Gleichartigkeit des ästhetisch befriedigenden Gefühls mit dem ethischen Selbstwertgefühl aufgedeckt. Der Unterschied zwischen der absoluten ethischen und der absoluten ästhetischen Persönlichkeit darf darum nicht übersehen werden. Für erstere ist die stete absolute Bereitschaft aller irgend möglichen Motive des Handelns Erfordernis. Keines derselben darf je den Dienst versagen, und sollte die Lage des Handelnden noch so sehr dazu angethan sein, ihn zu einseitigen Rücksichtnahmen zu verführen: Allgegenwart der Motive hat sich mit ihrer absoluten Harmonie zu vereinen.

Die Aufgabe der ästhetischen Persönlichkeit kat'exochen ist eine geringere. Wie etwa ein Märchen den reinen künstlerischen Genuss zulässt, obwohl es, mit Konsequenz freilich, von gewissen Regeln der raumzeitlichen Erfahrung absieht, wie also hier die künstlerische Harmonie des Objektes ästhetischer Betrachtung möglich ist ohne durchgreifende Berücksichtigung aller in der Wirklichkeit geltenden Gesetze, so kann auch in dem Schönheitsgefühle der absoluten ästhetischen Persönlichkeit selber die künstlerische Harmonie auf Kosten der Allgegenwart aller ethischen

Motive zustande kommen. Wir erinnern wieder an Richard III. Hierin liegt das Unmoralische aller rein künstlerischen, das Unkünstlerische aller rein moralischen Betrachtungsweise.

Wie nun weiter im Märchen die Abweichung von den Bedingungen der Wirklichkeit nicht so weit getrieben werden darf, dass die Forderungen derselben sich trotz aller ästhetischen Isolation in die Betrachtung störend hineindrängen, so kann auch die Fähigkeit der Abstraktion von ethischen Motiven, zunächst für den einzelnen, eine Grenze zeigen, bei welcher die letzteren die ästhetische Erregung als solche nicht nur kreuzen, sondern gänzlich zu nichte machen würden. Hier tritt uns der Gegensatz zwischen der absoluten ethischen und der absoluten ästhetischen Persönlichkeit am schärfsten vor Augen: jene Grenze der Abstraktionsfähigkeit würde für die ästhetische Persönlichkeit im Unendlichen liegen, bei der ethischen gewissermassen mit dem Nullpunkt zusammenfallen. Das heisst, es wäre der idealen ethischen Persönlichkeit überhaupt verwehrt, ihren Blick von dem umfassenden Zusammenhange der praktischen Welt hinwegzuwenden; es wäre für sie keine Kunst in unserm Sinne mehr möglich. Es erhöbe sich weiterhin die Frage nach dem Wertverhältnisse des ästhetischen und des ethischen Ideals. Indessen dieses Problem läge über die Grenzen unseres Themas hinaus.

---

## Kapitel IX.
## Zusammenfassung.

Das Resultat unserer Untersuchungen ist somit den Hauptpunkten nach folgendes. „Einfühlung“ ist nicht das aufhellende Wort für den thatsächlichen psychischen Akt,

der uns die Objekte unserer ästhetischen Anschauung gerade so und nicht anders erscheinen lässt, sondern nur eine metaphorische und nicht einmal eindeutige Bezeichnung in Bausch und Bogen, die ihn von seinem schliesslichen Resultate aus allgemein zu charakterisieren geeignet ist.

Diesem psychischen Akte galt unsere Analyse.

Wir untersuchten zunächst, wodurch das in ihm verwirklichte Gefühl in seiner Eigenart bestimmt sei. Wir fanden es bestimmt durch die Eigenart der einzelnen in Betracht kommenden Empfindungen und ihre Stellung zur Psyche überhaupt. Wir fanden es ferner bestimmt durch die Beziehungen solcher Empfindungen zu einander, so durch die harmonische und rhythmische Ordnung der Klänge in der Musik; und schliesslich durch die Bedeutung, welche Objekte der Wahrnehmung auf dem Wege der Erfahrungs-Association für uns gewonnen haben.

Wir fragten zweitens nach der Bedingung, die jenem Gefühle Selbständigkeit und Vertiefung zum ästhetischen sichert. Wir fanden dieselbe in der Resonanz der Ähnlichkeits-Associationen, womit ein sachlicher und deutlicher Ausdruck für den provisorischen und missverständlichen des inneren Nacherlebens, und ein positiver für die Forderung der Freiheit von empirischen Interessen gewonnen war.

Wir fragten ferner nach der Stellung dieses Gefühles zu der ganzen Persönlichkeit und fanden die Vermittlung zwischen beiden im Willensgefühl.

Weiter suchten wir zu ergründen, warum und wie das so entwickelte Gefühl unmittelbar an die Inhalte der Wahrnehmung gebunden erscheine. Wir fanden den Grund für das Warum in der unentrinnbaren, unmittelbaren und unbewussten Wirksamkeit der disponiblen Associationen; den Grund für das Wie in der durchgreifenden Gleichartigkeit, die zwischen der ästhetischen Beseelung

beliebiger Objekte und der ethisch praktischen Beseelung unserer Mitmenschen obwaltet, wonach das Sinnliche als Mittel des Ausdrucks, als Symbol des Geistigen sich darstellt.

Wir zeigten dabei, dass gerade aus der associationspsychologischen Betrachtungsweise ein Massstab für die objektive Gültigkeit ästhetischer Urteile zu gewinnen sei.

Und schliesslich führten wir die Tiefe und Macht des ästhetischen Eindrucks zurück auf die notwendig mit ihm gegebenen Modifikationen des ethischen Selbstwertgefühls.

---

# Benutzte Litteratur.


A. Biese, Das Metaphorische in der dichterischen Phantasie, ein Beitrag zur vergleichenden Poetik. Berlin 1889.

— — Das Associationsprinzip und der Anthropomorphismus in der Ästhetik. Aus dem Programm d. Gymnasiums zu Kiel 1890.

Dilthey, Die Einbildungskraft d. Dichters. Gesammelte Aufsätze für Eduard Zeller 1887.

Fechner, Vorschule der Ästhetik. Leipzig 1876.

Groos, Einleitung in die Ästhetik 1892.

Lipps, Grundthatsachen des Seelenlebens 1883.

— — Psychologische Studien 1885.

— — Ästhetische Faktoren der Raumanschauung 1891.

— — Grundzüge der Logik 1893.

— — Ästhetischer Litteraturbericht, Philosoph. Monatshefte XXVI.

— — Über Tonverschmelzung, ebdslbst. XXVIII.

— — Die Raumanschauung und die Augenbewegungen. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane VIII.

— — Bemerkngn. z. Theorie d. Gefühle, Vierteljahrsschr. für wissenschaftl. Philosophie XIII.

— — Über die Symbolik unserer Kleidung, Nord u. Süd XXXIII.

— — Über Formenschönheit, insbesondere des menschlichen Körpers. Nord und Süd XLV.

Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland 1868.

— — Grundzüge der Ästhetik. Diktate aus d. Vorlesungen 1888.

— — Mikrokosmus.

Novalis, Schriften. Hrsg. von Ludw. Tieck u. Fr. Schlegel. 5. Aufl. 3 T. Berlin, G. Reimer 1837.

Jean Paul, Vorschule der Ästhetik. Berlin bei G. Hempel.

A. W. v. Schlegel, Gesammelte Werke. Boeckingsche Ausgabe.

— — Vorlesungen über deutsche Litteratur u. Kunst aus: Deutsche Litteraturdenkmäler des 18. und 19. Jahrhunderts hrsg. v. Bernhardt u. Seuffert.

Siebeck, Das Wesen der ästhetischen Anschauung 1875.

Streiter, Boettichers Tektonik der Hellenen 1896 aus: Beiträge zur Ästhetik, hrsg. v. Lipps u. Werner.

Fr. Vischer, Ästhetik od. Wissenschaft des Schönen 1846 ff.

— — Kritische Gänge. Neue Folge Heft 4—6.

— — Das Symbol, aus: Altes u. Neues 1889.

R. Vischer, Über das optische Formgefühl 1873.

Volkelt, Der Symbol-Begriff in d. neuesten Ästhetik 1876.

Ziegler, Das Gefühl 1893.

— — Zur Genesis eines ästhetischen Begriffs, Zeitschrift für vergleich. Litteraturgeschichte 1894.

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK.

HERAUSGEGEBEN VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

VI.

# KOMIK UND HUMOR.

EINE

## PSYCHOLOGISCH-ÄSTHETISCHE UNTERSUCHUNG

VON

THEODOR LIPPS.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1898.

# BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

VI.

KOMIK UND HUMOR VON TH. LIPPS.

HAMBURG UND LEIPZIG

VERLAG VON LEOPOLD VOSS.

1898.

# KOMIK UND HUMOR.



EINE

## PSYCHOLOGISCH-ÄSTHETISCHE UNTERSUCHUNG

VON

THEODOR LIPPS.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1898.

# Vorwort.

---

Vor jetzt zehn Jahren habe ich in den „Philosophischen Monatsheften“ eine Reihe von Aufsätzen über die „Psychologie der Komik“ zu veröffentlichen begonnen. Teils eigenes Bedürfnis, teils der Wunsch anderer, hat mich zu einer Umarbeitung und Erweiterung dieser Aufsätze veranlasst. Daraus ist schliesslich dies Buch geworden.

Ich bezeichne den Inhalt desselben als „psychologisch-ästhetische Untersuchung“. Dabei könnte das „psychologisch“ überflüssig erscheinen. Eine ästhetische Untersuchung ist immer psychologisch. Aber ich wollte mit diesem Ausdruck andeuten, dass es mir vor allem ankam auf die psychologische Analyse meines Gegenstandes, auf die breite psychologische Fundamentierung des Problems, auf die Einfügung desselben in den Zusammenhang mit angrenzenden, verwandten und allgemeineren psychologischen und ästhetischen Problemen.

Darüber trat ein anderes Interesse zurück. Ich habe darauf verzichtet, den Humor oder die künstlerische Verwendung des Komischen weiter, als es die Natur der Sache erforderte, in die verschiedenen Kunstgattungen und Kunstrichtungen hinein zu verfolgen, oder gar bestimmte humoristische Kunstwerke im einzelnen zu analysieren. Es genügte mir, die verschiedenen Möglichkeiten, die Arten, Daseinsweisen und Stufen der Komik und des Humors allgemein aufgezeigt und in ihrer Wirkung verständlich gemacht zu haben. Jene mehr kunst- und litterarhistorische Aufgabe möchte

ich gerne anderen, womöglich solchen, die dazu geschickter sind, überlassen. Ich hoffe aber freilich, dass für solche Arbeit das in diesem Buche Gebotene als die geeignete Grundlage erscheinen wird.

Ich gedenke noch mit besonderem Danke der Anregung, die ich bei Abfassung dieses Buches aus einem die Komik betreffenden Aufsatze Heymans' in der Zeitschrift für Psychologie habe schöpfen können.

Starnberg, Mai 1898.

Th. L.

# Inhalt.

# I. Abschnitt.

## Theorieen der Komik.

Die Psychologie der Komik kann ihre Aufgabe auf doppeltem Wege zu lösen versuchen. Komisch heissen Gegenstände, Vorgänge, Aussagen, Handlungen, weil sie ein eigenartiges Gefühl, nämlich eben das Gefühl der Komik in uns erwecken. Das Wort „komisch" will, allgemein gesagt, zunächst nicht wie das Wort „blau" eine Eigenschaft bezeichnen, die an einem Gegenstande angetroffen wird, sondern die Wirkung angeben, die der Gegenstand auf unser Gemüt ausübt. Freilich muss dieser Wirkung irgendwelche Beschaffenheit des Gegenstandes zu Grunde liegen. Insofern dies der Fall ist, heisst dann auch die Beschaffenheit selbst oder der Träger derselben komisch.

Darnach scheint der naturgemässeste Weg zur Bestimmung des Wesens der Komik, dass man erst jene Wirkung feststellt, also das Gefühl der Komik in seiner Eigentümlichkeit zu begreifen sucht, um dann zuzusehen, welche Besonderheiten der Gegenstände diese Wirkung nach psychologischen Gesetzen ergeben können, bezw. wie sie dieselbe ergeben können.

Daran müsste sich natürlich die Probe auf das Exempel anschliessen, d. h. es müsste festgestellt werden, inwiefern die thatsächlich gegebenen Arten des Komischen diese Besonderheiten an sich tragen.

Andererseits hindert doch nichts, auch in anderer Weise die Untersuchung zu beginnen. Das Gefühl der Komik ist ein so eigenartiges, dass wir im gegebenen Falle kaum zweifeln können, ob wir einen Gegenstand, ein Verhalten, ein Ereignis, eine Gebärde, Rede, Handlung unter die komischen zu rechnen haben. Darauf beruht die Möglichkeit, zunächst von diesen Gegenständen auszugehen. Wir fassen dieselben ins Auge, analysieren sie, vergleichen die verschiedenartigen Fälle, variieren die Bedingungen, und gelangen so

zu den Momenten, auf denen die Wirkung beruhen muss. Auch hier ist dann eine Probe erforderlich. Wir müssen uns überzeugen, ob diese Momente auch nach allgemeinen psychologischen Gesetzen die komische Wirkung hervorbringen können, bezw. wiefern sie dazu fähig sind. Darin ist dann die Analyse des Gefühls der Komik schon eingeschlossen.

Diese beiden Wege unterscheiden sich nicht hinsichtlich dessen, was zu leisten ist, sondern lediglich hinsichtlich des Ausgangspunktes. Offenbar hat aber der zweite Weg insofern einen Vorzug, als man dabei von vornherein in den Gegenständen der Komik einen sicheren Halt hat. Im Übrigen wird individuelle Neigung und Befähigung die Wahl des Wegs bestimmen, oder zum Mindesten darüber entscheiden, ob die eine oder die andere Weise der Untersuchung vorherrscht.

---

## I. Kapitel.

## Theorie des Gefühlswettstreites.

### Heckers Theorie. Komik, Lust und Unlust.

Achten wir auf die Geschichte der Psychologie und Ästhetik des Komischen in unseren Tagen, so sehen wir den ersten jener beiden Wege am entschiedensten eingeschlagen von Hecker in seiner „Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen“, Berlin 1873. Dagegen tritt die andere Weise deutlicher hervor bei Kräpelin, dem Verfasser des Aufsatzes „Zur Psychologie der Komik“ im zweiten Bande von Wundts „Philosophischen Studien“. Hiermit habe ich zugleich diejenigen Arbeiten bezeichnet, die bisher — abgesehen von den Aufsätzen, als deren Umarbeitung und Erweiterung diese Schrift sich darstellt —, mit der Psychologie der Komik am eingehendsten sich befasst haben.

Wie leicht der Versuch, das Gefühl der Komik in seiner Eigenart zu begreifen, ohne dass man von vornherein an den Gegenständen der Komik einen festen Halt sucht, in die Irre führen kann, zeigt Hecker deutlich. Er meint das Gefühl der Komik zu analysieren. Statt dessen dekretiert er es.

Für Hecker ist das Gefühl der Komik ein „beschleunigter Wettstreit der Gefühle“ d. h. ein „schnelles Hin- und Herschwanken zwischen Lust und Unlust“. „Von einem Punkte aus sehen wir plötzlich und gleichzeitig zwei verschiedene unvereinbare Gefühlsqualitäten (Lust und Unlust) in uns erzeugt werden.“ Dass sie von einem Punkte aus und darum gleichzeitig erzeugt werden und doch unvereinbar sind, dies bedingt nach Hecker den Wettstreit. In diesem Wettstreit würde die schwächere der beiden Qualitäten unterdrückt werden, wenn eine erhebliche Verschiedenheit der Gefühle hinsichtlich ihrer Stärke bestände. Eine solche besteht aber nach Hecker nicht. Die konträren Gefühle sind von „annähernd gleicher Stärke“. Daraus ergiebt sich die Notwendigkeit des Hin- und Hergehens. Dasselbe wird zum schnellen Hin- und Hergehen, zum beschleunigten Wettstreit in diesem Sinne, wegen der Plötzlichkeit der Wirkung. Das Gefühl der Lust, das ursprünglich dem der Unlust nur die Wage hielt, erscheint in diesem plötzlich erzeugten Wettstreit durch Kontrast gehoben, so dass in der schliesslichen Gesamtwirkung die Lust überwiegt.

Den Inhalt dieser Erklärung sucht Hecker zu stützen, indem er auf das Phänomen des Glanzes verweist. Wenn dem einen Auge eine schwarze, dem andern an derselben Stelle des gemeinsamen Sehfeldes eine weisse Fläche dargeboten wird, so ergiebt sich unter Umständen das Gesamtbild einer glänzenden schwärzlichen Fläche. Die beiden monokularen Bilder können, so wie sie sind, nicht an derselben Raumstelle gleichzeitig gesehen werden. Sie können wegen der Selbständigkeit, welche sie besitzen, auch nicht einfach zu einem Mittleren, also zum Bilde einer grauen Fläche verschmelzen. Sind keine Bedingungen vorhanden, welche das eine der Bilder vor dem andern bevorzugt sein lassen, so fehlt endlich auch die Möglichkeit, dass das eine durch das andere auf längere Zeit verdrängt werde. So bleibt nach Hecker nur übrig, dass die Wahrnehmung zwischen beiden mit grosser Schnelligkeit hin- und herzittert; und dies Hin- und Herzittern, meint Hecker, sei der Glanz.

In gleicher Weise nun sollen auch annähernd gleich starke Gefühle der Lust und Unlust, die gleichzeitig gegeben sind, nicht nebeneinander bestehen, noch zu einem mittleren Gefühle verschmelzen können, sondern zu schnellem Wechsel genötigt sein. Und in diesem Wechsel soll das Gefühl der Komik bestehen.

Scharfsinnig ausgedacht mag diese Theorie erscheinen. Schade nur, dass sie gar keinen Boden unter den Füssen hat. Dem Physiologen

Hecker erscheint die Analogie zwischen Gefühl der Komik und Wahrnehmung des Glanzes als eine vollständige. Ich sehe in Heckers Meinung nur ein Beispiel dafür, wie leicht es demjenigen, der mit der Eigenart eines Gebietes wenig vertraut ist, begegnet, dass er Erscheinungen, die diesem Gebiete angehören, mit Erscheinungen von völlig heterogener Natur in Analogie setzt und aus dieser Analogie zu erklären meint. Dass auch Heckers Erklärung des Glanzes keineswegs einwandfrei ist, soll dabei nicht besonders betont werden.

Thatsächlich ist freilich auch nach Heckers Darstellung die Analogie zwischen Glanz und Komik keine vollständige. Der beschleunigte Wettstreit wird beim Glanze einfach daraus abgeleitet, dass die entgegengesetzten Qualitäten sich die Wage halten, während beim Gefühl der Komik das plötzliche Auftreten des Kontrastes als wesentlich erscheint.

Aber davon wollen wir absehen. Wichtiger ist, dass die Grundvoraussetzung der ganzen Theorie irrig ist. Das Gefühl der Komik gehört der Linie zwischen reiner Lust und reiner Unlust an. Aber es erfüllt in seinen möglichen Abstufungen die ganze Linie, so dass es stetig einerseits in reine Lust, andererseits in reine Unlust übergeht. Wenn jemand eine anerkannte Wahrheit in witziger Form ausspricht, so spielend und doch so unmittelbar einleuchtend, wie es der gute Witz zu thun pflegt; wenn durch einen solchen Witz niemand verletzt oder abgefertigt wird; dann ist das Gefühl der Komik, das sich daran heftet, zwar durchaus eigenartig, hinsichtlich seines Verhältnisses zu Lust und Unlust aber mit den reinsten Lustgefühlen, die uns beschieden sind, vergleichbar. Wenn andererseits ein Mann sich wie ein Kind beträgt, jemand, der wichtige Verpflichtungen mit viel Selbstbewusstsein übernommen hat, im letzten Momente sich feige zurückzieht, so kann ein Gefühl der Komik entstehen, das von reiner Unlust sich beliebig wenig unterscheidet.

Auch hier darf freilich das Moment der Erheiterung nicht fehlen, wenn wir das Gebahren noch komisch oder „lächerlich“ nennen sollen. Aber eine bestimmte Stärke desselben ist dazu nicht erforderlich. Denken wir uns dies Moment schwächer und schwächer, so geht das Lächerliche nicht sprungweise, sondern allmählich in das Verächtliche oder Erbärmliche über.

Das Gleiche gilt von dem „Hohnlachen“, mit dem der Verbrecher, der am Ende seiner nichtswürdigen Laufbahn angekommen ist und alle seine Pläne hat scheitern sehen, sich gegen sich selbst und seine Vergangenheit wendet. Auch hierin steckt noch jenes

Moment der Erheiterung. Zunächst aber spricht aus diesem verzweiflungsvollen Lachen eben das Gefühl der Verzweiflung, also des höchsten seelischen Schmerzes. Und dieser Schmerz kann sich steigern und die Fähigkeit sich darüber zu erheben und der Sache eine heitere Seite abzugewinnen, sich mindern. So lange dies letztere Moment nicht völlig verschwindet, ist der Verbrecher sich selbst lächerlich, also Gegenstand einer, wenn auch noch so schmerzlichen Komik.

## Gefühl und „Gefühlswettstreit“.

Das Gefühl der Komik, das steht uns fest, ist nicht durch ein bestimmtes quantitatives Verhältnis von Lust und Unlust gekennzeichnet. Darüber hätte Hecker schon der einfache Sprachgebrauch belehren können, der ein Lachen bald als lustig, fröhlich, herzlich, bald als ärgerlich, schmerzlich, bitter bezeichnet.

Es können aber auch umgekehrt Lust und Unlust, die „aus einem Punkte erzeugt“ sind, recht wohl sich annähernd die Wage halten, ohne dass doch, sei es das Gefühl der Komik, sei es der Wettstreit entsteht, der nach Hecker die Komik machen soll.

Lust und Unlust sollen nicht nebeneinander bestehen und sich zu einem Gesamtgefühl vereinigen können. Und warum nicht? Wegen der Analogie des Glanzes? Aber diese Analogie wird Lust und Unlust schwerlich verhindern, ihren eigenen Gesetzen zu gehorchen.

Sagen wir es kurz: Der ganze Hecker'sche Wettstreit der Gefühle ist ein psychologisches Unding. Es giebt in uns gar keine „Gefühle“, die mit einander in Wettstreit geraten könnten, sondern von vornherein immer nur ein Gefühl, genauer: eine so oder so beschaffene Weise, wie uns zu Mute ist, oder wie wir „uns“ fühlen. Fühlen heisst sich fühlen. Alles Gefühl ist Selbstgefühl. Dies ist eben das Besondere des Gefühls im Gegensatz zur Empfindung, die jederzeit Empfindung von Etwas, d. h. Empfindung eines von mir unterschiedenen Objektes ist. Ich fühle mich lust- oder unlustgestimmt, ernst oder heiter, strebend oder widerstrebend.

So gewiss nun ich in meinem Selbstgefühl mir nicht als eine Mehrheit erscheine, so gewiss giebt es für mich nicht in einem und demselben Momente nebeneinander mehrere Gefühle. Dies hindert nicht, dass ich an dem Gefühl oder Selbstgefühl eines Momentes mehrere Seiten unterscheide, so etwa, wie ich auch an einem Klange, diesem einfachen Inhalte meines Bewusstseins, verschiedene

Seiten, nämlich die Höhe, die Lautheit und die Klangfarbe unterscheide. Aber diese verschiedenen Seiten sind eben doch nur verschiedene Seiten eines und desselben an sich Einfachen.

Ich fühle mich etwa in einem Momente lustgestimmt. In der Lust aber liegt zugleich ein gewisser Ernst. Andererseits ist damit ein Streben oder Sehnen „verbunden". Dann habe ich doch nicht drei Gefühle, so wenig ich drei Töne höre, wenn mein Ohr eine Tonhöhe und mit ihr „verbunden" eine bestimmte Lautheit und eine bestimmte Klangfarbe vernimmt. Sondern ich fühle Lust, aber die Lust ist nicht Lust überhaupt, sondern Lust von eigentümlich ernster Art. Und wiederum ist diese ernste Lust nicht ernste Lust überhaupt, sondern zugleich Lust mit einem Charakter des Sehnens. Oder umgekehrt gesagt, das Sehnen oder Streben ist ein lustgestimmtes und ernstes.

Dem entspricht auch der eigentliche psychologische Sinn der Lust. In dem einen Gefühl giebt sich mir jedesmal der Gesamtzustand meines psychischen Lebens, der immer nur einer sein kann, in gewisser Art unmittelbar kund. Oder genauer gesagt: Es giebt sich mir darin eben die — freie oder gehemmte — Weise kund, wie sich die mannigfachen Vorgänge und Regungen in mir zu einem psychischen Gesamtzustande vereinigen. Nichts ist unrichtiger als die Vorstellung, dass jemals ein Gefühl, so wie Gefühle in uns thatsächlich vorzukommen pflegen, an einer einzelnen Empfindung oder Vorstellung oder auch an einem einzelnen Komplex von solchen, hafte. Nichts ist unzutreffender als die Lehre vom „Gefühlston" einer Empfindung oder Vorstellung, wenn damit eine solche Meinung sich verbindet.

Dies schliesst nicht aus, dass dennoch ein Gefühl an bestimmten einzelnen Empfindungsinhalten oder Komplexen von solchen in gewissem Sinne „haften" könne und als an ihnen haftend sich uns darstelle. Wir müssen nur wissen, was wir damit meinen und einzig meinen können. In dem gesamten psychischen Leben eines Momentes sind nicht alle Elemente psychisch gleichwertig. Sondern die einen treten beherrschend hervor, die anderen treten zurück. Und es treten in aufeinanderfolgenden Momenten bald diese bald jene Elemente hervor oder zurück. Damit ändert sich auch das Gefühl. Es gewinnt jetzt diesen, jetzt jenen Charakter. Es wandelt sich etwa, indem ein bestimmter psychischer Inhalt, eine bestimmte Empfindung oder Vorstellung, hervortritt, ein Gefühl, das Lustcharakter besass, in ein unlustgefärbtes, und diese Färbung wird

immer deutlicher, jemehr jener bestimmte Inhalt hervortritt. Dann kann ich sagen, es hafte diese Unlustfärbung meines Gefühles, oder auch: es hafte ein Gefühl der Unlust an diesem Inhalte. Das einheitliche oder einfache Gesamtgefühl bleibt dann doch durch den psychischen Gesamtzustand bedingt. Nur ist zugleich eben dieser psychische Gesamtzustand vorzugsweise durch jenen bestimmten, in ihm hervorstrebenden Inhalt bedingt.

Darnach giebt es auch keinen Wettstreit der Gefühle. Man muss in Wahrheit etwas anderes meinen, wenn man diesen Ausdruck gebraucht. Und was man einzig meinen kann, das ist der Wettstreit der Vorstellungen, an denen verschiedene Gefühle im oben bezeichneten Sinne des Wortes „haften". Ein solcher Vorstellungswettstreit besteht ja thatsächlich. Es geschieht nicht nur, wie oben gesagt, dass Vorstellungen hervortreten, andere zurücktreten, sondern das Hervortreten einer Vorstellung bedingt das Zurücktreten anderer. Und damit vollzieht sich zugleich, wie gleichfalls bereits bemerkt, ein Wechsel der Gefühle, genauer ein Wechsel in der „Färbung" des Gefühls.

Nehmen wir aber jetzt versuchsweise an, auch Hecker wolle eigentlich von einem Wettstreit der Vorstellungen reden. Dann erscheint doch der Irrtum, in dem Hecker sich befindet, nicht geringer. Nach Hecker müssten Vorstellungen, die „von einem Punkte aus", also gleichzeitig erzeugt werden, in Wettstreit geraten, also sich wechselseitig verdrängen, wenn oder weil sie eine entgegengesetzte Färbung des Gefühles bedingen. Aber dies trifft nicht zu. Der Vorstellungswettstreit hat an sich mit dem Gegensatz der Gefühle gar nichts zu thun.

Vorstellungen geraten in Wettstreit einmal, weil sie einander fremd sind, d. h. in keinem Zusammenhang miteinander stehen; zum anderen, zugleich in anderer Weise, weil sie miteinander unverträglich sind, also sich wechselseitig ausschliessen. Vorstellungen nun, die von einem Punkte aus erzeugt sind, können, eben weil sie von einem Punkte aus erzeugt sind, einander niemals völlig fremd sein. Sie sind es um so weniger, je mehr sie von einem Punkte aus erzeugt sind. Und ob Vorstellungen sich ausschliessen oder nicht, dies hängt keineswegs von den an ihnen haftenden Gefühlen ab. Die Vorstellungen, dass ein Objekt jetzt hier, und dass dasselbe Objekt jetzt dort sich befinde, schliessen sich aus. Dies heisst doch nicht, dass die eine Vorstellung von Lust, die andere von Unlust begleitet sei. Und umgekehrt: Die Vorstellung, dass ein Objekt

eine schöne Form und zugleich eine hässliche Farbe habe, vertragen sich vortrefflich miteinander, obgleich die schöne Form Gegenstand der Lust, die hässliche Farbe Gegenstand der Unlust ist.

Geraten aber Vorstellungen, die von einem Punkte aus erzeugt und einerseits von Lust, andererseits von Unlust begleitet sind, nicht miteinander in Wettstreit, so ist auch kein Grund zum Wechsel des Gefühles. Sondern es entsteht ein einziges in sich gleichartiges Gefühl, in dem beide zu ihrem Rechte kommen.

## Gefühl der Tragik und der Komik.

Hierfür giebt es allerlei Beispiele, auf die Hecker hätte aufmerksam werden müssen. Psychologie ist doch nicht ein Feld für blinde Spekulationen, sondern für die Feststellung von Erfahrungsthatsachen, und für sichere Schlüsse aus solchen.

Nicht auf die ganze Mannigfaltigkeit der hier in Betracht kommenden Thatsachen, sondern zunächst nur auf eine einzige will ich hier hinweisen. Ich meine die Tragik und das Gefühl der Tragik. Eine Persönlichkeit leide, sei dem Untergange geweiht, gehe schliesslich thatsächlich unter. Aber in allem dem bewähre sich eine grosse Natur, irgend welche Stärke und Tiefe des Gemütes. Hier werden, wenn irgendwo, von einem Punkte aus gleichzeitig Lust und Unlust erzeugt. Der fragliche Punkt ist das Leiden der Persönlichkeit. Dass sie — nicht nur überhaupt — sondern in solcher Weise, leidet, ist Grund der Unlust; dass sie — nicht nur überhaupt, sondern in solcher Weise, d. h. als diese grosse Persönlichkeit, leidet, oder dass sie im Leiden als diese grosse Persönlichkeit sich zeigt, das ist Grund der Lust. Hier wären also in besonderem Masse, ja wir dürfen sagen in unvergleichlicher Weise, die Bedingungen des Hecker'schen Wettstreites der Gefühle gegeben.

Aber derselbe will sich nicht einstellen. Gerade dies, dass in so hohem Grade von einem Punkte aus die entgegengesetzten Gefühle erzeugt werden, verhindert ihn. In dem einen psychischen Gesamtthatbestande sind die beiden Vorstellungen, des Leidens und der Persönlichkeit, die leidet, untrennbar verbunden. Ebendarum findet kein Vorstellungswettstreit statt; und damit unterbleibt auch der Wechsel der Gefühle. Die Eigenart jenes Gesamtthatbestandes giebt sich vielmehr, hier wie überall, dem Bewusstsein kund in einem einzigen eigenartigen Gefühl. Wir kennen es als Gefühl

der Tragik. Dies Gefühl ist so wenig ein wechselndes oder schwankendes, dass vielmehr die feierliche Ruhe für dasselbe kennzeichnend ist.

Lassen wie uns aber den „Wettstreit“ für einen Augenblick gefallen. Er finde bei der Tragik statt, obgleich ich wenigstens von solchem Stattfinden desselben nichts weiss. Dann besinnen wir uns, dass doch Hecker aus demselben nicht das Gefühl der Tragik, sondern das Gefühl der Komik ableiten will. Der Wechsel der Gefühle soll das Gefühl der Komik sein. Das Gefühl der Tragik ist aber, wie man weiss, nicht das Gefühl der Komik.

## Gefühlskontrast.

Allerdings bezeichnet Hecker die Bedingungen dieses Gefühles noch genauer. Lust und Unlust sollen sich beim Wettstreit zunächst die Wage halten. Dann aber soll das Gefühl der Lust durch Kontrast gehoben werden.

Indessen auch diese Bedingungen können in unserem Falle erfüllt sein. Es hindert zunächst nichts, dass das Unlustvolle des Leidens und das Befriedigende, das die Weise des Leidens oder die Eigenart der leidenden Persönlichkeit in sich schliesst, in beliebigem Grade sich die Wage halten.

Und auch eine Kontrastwirkung kann nicht nur, sondern wird jederzeit bei der Tragik stattfinden. — Doch ist hierzu eine besondere Bemerkung erforderlich.

Hecker redet von Gefühlskontrast. Das Gefühl der Unlust soll unmittelbar das mit ihm wechselnde Gefühl der Lust „heben“. Hier ist ein, auch sonst behauptetes allgemeines psychologisches Kontrastgesetz vorausgesetzt. Nehmen wir einmal an, dies Gesetz bestände, so müsste ihm zufolge offenbar, wie die Lust durch die Unlust, so auch die Unlust durch die Lust gehoben werden. Damit wäre das schliessliche Überwiegen der Lust, das Hecker bei der Komik annimmt, wiederum illusorisch geworden.

Aber jenes Kontrastgesetz existiert nicht. Wohl giebt es mancherlei Thatsachen, die man als Wirkungen eines Kontrastes bezeichnen kann. Aber wenn man dies thut, so hat man nur einen zusammenfassenden Namen, und zwar einen Namen für sehr Verschiedenartiges. Die fraglichen Thatsachen sind der mannigfachsten Art und beruhen auf völlig heterogenen Gründen. Rot scheint nicht bloss, sondern ist, für das Auge nämlich, röter neben Grünblau als neben Rot. Dies hat seine bestimmten, nämlich physio-

logischen Gründe. Der Mann von mittlerer Grösse ist nicht, für unsere Wahrnehmung nämlich, grösser, wenn er neben einem Zwerge, als wenn er neben einem Riesen steht, aber er wird grösser geschätzt oder taxiert. Dies hat wiederum seine bestimmten, aber diesmal psychologischen Gründe.

Wie es aber auch mit dem Empfindungs- oder Vorstellungskontrast bestellt sein mag; eine Kontrastwirkung, die Gefühle unmittelbar auf Gefühle ausübten, giebt es nicht. Wenn ich hier ganz allgemein reden darf: Gefühle wirken überhaupt nicht. Sie haben als solche keine psychomotorische Bedeutung. Sie sind überall nichts als begleitende Phänomene, Bewusstseinsreflexe, im Bewusstsein gegebene Symptome der Weise, wie Empfindungen und Vorstellungen, oder Zusammenhänge von solchen, in uns wirken. Die Psychologie hat sich noch nicht überall zur klaren Anerkennung dieses Sachverhaltes durchgearbeitet. Aber sie wird sich wohl oder übel dazu entschliessen müssen.

Was man so Wirkung von Gefühlen nennt, ist Wirkung der Bedingungen, aus denen die Gefühle erwachsen, also Wirkung der Empfindungs- und Vorstellungsvorgänge und der Beziehungen, in welche dieselben verflochten sind. So ist auch der „Gefühlskontrast“ in Wahrheit Empfindungs- oder Vorstellungskontrast. Vorstellungen können anderen, zu denen sie in Gegensatz treten, eine höhere psychische „Energie“ verleihen, und dadurch auch das an diesen haftende Gefühl steigern. Sie thun dies nicht ohne weiteres, wohl aber unter bestimmten Voraussetzungen. Welches diese Voraussetzungen sind, und nach welcher psychologischen Gesetzmässigkeit dieselben die „Kontrastwirkung“ vermitteln, dies muss natürlich im einzelnen festgestellt werden. Das Kontrastgesetz ist mehr als ein blosser Sammelname, soweit dieser Forderung genügt ist.

Ich sagte nun schon, dass auch bei der Tragik eine Kontrastwirkung stattfinde. Auch diese hat ihre eigenen Gründe. Je grösser das Leid, je härter der Untergang, und je grösser unser Eindruck von beidem, desto schöner und grösser erscheint die Persönlichkeit, die in allem dem sich oder das Grosse, Gute, Schöne, das in ihr liegt, behauptet. Damit ist wenigstens eine mögliche Art der tragischen Kontrastwirkung bezeichnet.

Fassen wir alles zusammen, dann sind — falls wir fortfahren, die Heckersche Theorie des „Wettstreites“ uns gefallen zu lassen, in der Tragik alle Hecker'schen Bedingungen der Komik in ausgezeichneter Weise gegeben. Die Tragik müsste also nach Hecker

die komischste Sache von der Welt sein. Wir müssten über die Tragik des Leidens und Untergangs aufs herzlichste lachen. Dies thun wir nicht, Tragik und Komik sind äusserste Gegensätze.

## Der Wechsel der Gefühle.

Ich nahm oben versuchsweise an, dass der Hecker'sche „Wettstreit" unter den Hecker'schen Bedingungen wirklich stattfinde. Träfe diese Annahme zu, dann wäre noch die Frage, ob aus solchem Wettstreit, oder dem damit gegebenen schnellen Wechsel von entgegengesetzten Gefühlen ein einheitliches Gefühl, wie das Gefühl der Komik es ist, sich ergeben würde. Auch diese Frage muss verneint werden. Ein Wettstreit der Vorstellungen kann thatsächlich stattfinden und mit einem Wechsel der Gefühle, speciell der Gefühle der Lust und Unlust, verbunden sein, ohne dass doch das Gefühl der Komik entsteht

Ich stehe etwa vor dem Momente, wo es sich entscheiden muss, ob eine lange gehegte Hoffnung in Erfüllung gehen wird oder nicht. Alles scheint für die Erfüllung zu sprechen. Nur ein Umstand liegt vor, der am Ende die ganze Hoffnung zunichte machen könnte. Diese gegensätzlichen Gedanken werden sich weder dauernd das Gleichgewicht halten, noch wird einer den andern für längere Zeit völlig unterdrücken können. Das letztere um so weniger, in je engerem Zusammenhang die der Hoffnung günstigen, und der ihr ungünstige Faktor miteinander stehen. Ich achte jetzt auf die günstigen Faktoren und glaube an die Erfüllung der Hoffnung. Aber je lebendiger dieser Gedanke in mir wird, um so sicherer weckt er die Vorstellung jenes anderen, ungünstigen Faktors. Diese Vorstellung tritt hervor und verwandelt für einen Augenblick mein Vertrauen in sein Gegenteil. Doch nur für einen Augenblick. Denn in Wirklichkeit ist zu ernster Besorgnis kein Grund. Ich brauche nur den ungünstigen Faktor genau ins Auge zu fassen, um zu sehen, wie wenig er doch gegen die anderen Faktoren in Betracht kommen kann, wie unwahrscheinlich es also ist, dass er die Erfüllung der Hoffnung verhindern wird. Damit hat wieder der erste Gedanke das Übergewicht gewonnen u. s. w. So ergiebt sich ein beständiges Hin- und Hergehen, zunächst zwischen entgegenstehenden Gedanken, dann auch zwischen entsprechenden Gefühlen. Und die Unruhe dieses Hin- und Hergehens, in dem im Ganzen ebensowohl die Lust wie die Unlust überwiegen kann, wird sich

steigern, je mehr der Moment der Entscheidung naht. Heisst dies: mir wird immer komischer und komischer zu Mute? Ich denke nicht. Andere mögen über die Situation lachen. Ich selbst werde vom Lachen soweit als möglich entfernt sein. Ist dem aber so, dann liegt in dem Beispiel der Beweis, dass auch, wo das gleichzeitige Entstehen von Lust und Unlust aus einem Punkte wirklich in den Hecker'schen beschleunigten Wettstreit mündet, noch etwas hinzukommen muss, wenn das Gefühl der Komik entstehen soll. Dies Etwas ist die Komik.

## Schadenfreude und gesteigertes Selbstgefühl.

Nachdem Hecker das Gefühl der Komik in der bezeichneten Weise bestimmt hat, geht er dazu über, die Möglichkeiten der gleichzeitigen Entstehung von Lust und Unlust festzustellen und daraus die möglichen Arten der Komik abzuleiten. Das ist gut und konsequent gedacht. Die Ausführung des Gedankens aber geschieht in denkbar unvollständigster Weise. Freilich, wäre sie weniger unvollständig, so würde Hecker selbst die Unmöglichkeit seiner Theorie des komischen Gefühles sich aufgedrängt haben. Die Fälle der Komik, die er anführt, sind wirklich komisch, wenn auch nicht aus den angegebenen Gründen. Dagegen würden andere Fälle und Klassen von Fällen, die er hätte anführen müssen, sich jeder Bemühung, sie komisch zu finden, widersetzt haben.

Einige Bemerkungen genügen, um dies zu zeigen. Eine Hauptgattung der Komik bezeichnen für Hecker die Fälle, bei denen zwei Vorstellungen in ihrer Vereinigung oder ihrem Zusammenhang unseren logischen, praktischen, ideellen „Normen" oder den „Normen der Ideenassociation" entsprechen, während zugleich die eine der Vorstellungen einer der Normen widerstreitet. Nachher schrumpft die ganze Gattung zusammen zur Komik der „gerechten Schadenfreude". Die rote Nase zum Beispiel missfällt, weil sie unseren „ideellen Normen" widerspricht. Betrachten wir sie aber als verdiente Strafe der Unmässigkeit, so befriedigt diese Ideenverbindung unser Gerechtigkeitsgefühl. Und aus Beidem zusammen ergiebt sich das Gefühl der Komik

Diese Erklärung ist ohne Zweifel falsch. Die Schadenfreude hat, so oft sie auch zur Erklärung der Komik verwandt worden ist, mit Komik nichts zu thun. Die gerechteste und intensivste Schadenfreude ergiebt sich, wenn wir über einen nichtswürdigen und ge-

fährlichen Verbrecher die wohlverdiente Strafe verhängt sehen. Je nichtswürdiger und gefährlicher er ist, je gerechter und wirkungsvoller andrerseits die Strafe erscheint, um so stärker ist das Gefühl der Unlust, das er selbst, und das Gefühl der Befriedigung, das seine Bestrafung erweckt. Nun mag ein solcher Verbrecher zwar, wie wir schon oben meinten, sich selbst in gewisser Weise Gegenstand der Komik werden, uns wird er nie so erscheinen. Dementsprechend kann die Schadenfreude auch die Komik der roten Nase nicht begründen.

Andrerseits hätte Hecker neben den Fällen der Schadenfreude mannigfache andere Fälle berücksichtigen müssen, die ganz den gleichen Bedingungen genügen. Ich höre etwa, jemand habe eine entehrende Handlung begangen aus Freundschaft, um einen andern, vielleicht mich selbst, aus tödlicher Verlegenheit zu retten. Oder ich lese in der Geschichte, L. Junius Brutus habe seine eigenen Söhne hinrichten lassen, um seiner Pflicht zu genügen. In beiden Fällen missfällt die That an sich; sie gefällt zugleich, wenn wir sie im Zusammenhang mit dem zu Grunde liegenden Motiv betrachten. Sie befriedigt insofern nicht unser Gerechtigkeitsgefühl, aber andere sittliche „Normen". Darum ist doch von Komik keine Rede.

Neben der Schadenfreude spielt bei Heckers Erklärung der (objektiven) Komik das gesteigerte „Selbstgefühl" die Hauptrolle. Freilich, Schadenfreude ist am Ende eine Weise des gesteigerten Selbstgefühles, oder kann es zum mindesten sein. Dann wäre mit dem gesteigerten Selbstgefühl kein neues Moment eingeführt. Aber Hecker sagt nicht, ob und wie er die Schadenfreude auf das gesteigerte Selbstgefühl zurückzuführen gedenkt.

Dies gesteigerte Selbstgefühl spielt in der Psychologie der Komik auch sonst eine Rolle. Schon Hobbes hat es zur Erklärung der Komik herangezogen. Es ist aber fast der schlechteste Erklärungsgrund, den man finden kann. Jede Unwissenheit, die ich nicht teile, jeder Irrtum, den ich durchschaue, jede mangelhafte Leistung, der gegenüber ich das Bewusstsein des Besserkönnens habe, müsste mich zum Lachen reizen, wenn das Gefühl der Überlegenheit dem unangenehmen Gefühl, das Unwissenheit, Irrtum, mangelhafte Leistung an sich erwecken, ungefähr die Wage hält. Der Pharisäer müsste lachen über den Zöllner, dessen Verschuldungen seiner Vortrefflichkeit zur Folie dienen, der Reiche über den Armen, der vergeblich sich ein gleich behagliches Dasein zu verschaffen

sucht, die schöne Frau über die hässliche, deren Hässlichkeit sie an ihre Schönheit erinnert, auch wenn der Charakter des Zöllners, die Not des Armen, die Hässlichkeit der hässlichen Frau an sich nicht im mindesten komisch erschiene. Aber eben das ist es, was Hecker und was jeder, der den Eindruck der Komik aus der Erhöhung des Selbstgefühles abzuleiten versucht, im Grunde jedesmal voraussetzt. Man meint nicht den Irrtum, sondern den lächerlichen Irrtum, nicht die Hässlichkeit, sondern die lächerliche Hässlichkeit u. s. w. und diese allerdings sind komisch, nicht wegen des hinzutretenden Selbstgefühles, wohl aber gelegentlich trotz demselben.

Denn es ist offenbar, dass das Selbstgefühl geradezu die Komik zerstören kann. Ich sehe jemanden vergebens bemüht, eine Last zu heben, zu der, wie ich mich sofort überzeuge, seine Kräfte nicht ausreichen. Der Anblick ist mir peinlich, zugleich aber habe ich das befriedigende Bewusstsein, dass ich die Last heben und dem Armen helfen kann. Hier ist von Komik keine Rede, auch wenn das Bedauern und das Befriedigende des Bewusstseins, zu können, was der Arme nicht kann, sich die Wage halten. Ich lache nicht, eben weil ich die Kraft des Menschen mit der eigenen vergleiche und die letztere als so viel grösser erkenne. Unterlasse ich dagegen den Vergleich und fasse nur einfach die Situation ins Auge, so kann mir diese recht wohl komisch erscheinen. Und ich habe allen Grund, mir selbst so zu erscheinen, wenn ich den Versuch mache, die Last selbst zu heben, und dabei es erlebe, dass mein Selbstgefühl nicht gesteigert, sondern schmählich zu Schanden wird.

Der Begriff der Überlegenheit ist nach dem oben Gesagten, ebenso wie der engere Begriff der Schadenfreude, nicht ein entscheidender Begriff der Hecker'schen Theorie. Er soll nur besondere Fälle der Komik charakterisieren. Sehen wir darum von diesem Begriffe hier ab, und beachten den oben dargelegten allgemeinen Grundgedanken Heckers. Dann scheint doch ein doppeltes Moment der Kritik standzuhalten. Einmal wird es dabei bleiben, dass lust- und unlusterzeugende Elemente in die Komik eingehen. Das Gefühl der Komik wird in gewissem Sinne beide Gefühle in sich enthalten. Das andere Moment ist der Gegensatz oder Kontrast zwischen Vorstellungen oder Gedankenelementen. Mag Hecker diesen Konstrast noch so unzutreffend bezeichnen, der Gedanke, dass ein solcher Kontrast beim Komischen stattfinden müsse, wird seinen Wert behaupten.

---

## II. Kapitel.

# Die Komik und das Gefühl der Überlegenheit.

### Hobbes' und Groos' Theorie.

Dagegen ist das gesteigerte Selbstgefühl von anderen in den Mittelpunkt der Theorie der Komik gestellt worden. Wie schon gesagt, hat bereits Hobbes dasselbe zur Erklärung der Komik verwendet. Hobbes meint, der Affekt des Lachens sei nichts, als das plötzlich auftauchende Selbstgefühl, das sich ergebe aus der Vorstellung einer Überlegenheit unserer selbst im Vergleich mit der Inferiorität anderer, oder der Inferiorität, die wir selbst vorher bekundeten. Hierin liegt zugleich, so viel ich weiss, der zeitlich erste Versuch einer Begründung des Gefühls der Komik. Aristoteles bezeichnet als komisch das unschädliche Hässliche. Hier fehlt die Antwort auf die Frage, wiefern denn das Hässliche, das an sich Gegenstand der Unlust ist, vermöge des rein negativen Momentes seiner Unschädlichkeit die komische Lust oder Lustigkeit hervorrufen könne. Dagegen scheint die lusterzeugende Wirkung des Gefühles der Überlegenheit ohne weiteres einleuchtend.

Ich will aber hier nicht an Hobbes, sondern an einen Erneuerer der Hobbes'schen Theorie meine weiteren kritischen Bemerkungen anknüpfen. Ich denke an Groos' Einleitung in die Ästhetik. Groos scheint sich freilich seines Verhältnisses zu Hobbes nicht bewusst zu sein. Seine Theorie giebt sich wie eine neue. Indessen dies thut hier nichts zur Sache.

In welcher Weise Groos zu seiner Theorie gelangt ist, ob auf dem einen oder dem anderen der eingangs dieser Schrift unterschiedenen Wege, vermag ich nicht zu entscheiden. Groos beginnt sofort mit der Definition der Komik, um sie dann zu erörtern und zu begründen. Das Gefühl der Komik ist für Groos das Gefühl der Überlegenheit über eine Verkehrtheit.

In diesem Groos'schen Gefühl der Überlegenheit liegt eine genauere Bestimmung des Hecker'schen gesteigerten Selbstgefühles. Zugleich ist bei Groos die Forderung eines Gleichgewichtes von Lust und Unlust und des Wettstreits zwischen beiden Gefühlen weggefallen. An die Stelle tritt die Forderung, dass nicht Mitleid oder Furcht in den Vordergrund trete, weil sonst die erheiternde Wirkung notwendig ausbleiben müsste. Dabei sollen unter dem

Mitleid auch die „sanfteren Regungen der Ehrfurcht und Einschüchterung“ begriffen werden.

Gehen wir darauf etwas näher ein. Ich darf von vornherein sagen: Ist es unzutreffend, dass jedes Gefühl der Überlegenheit, bei dem Lust und Unlust — nach Heckers Forderung — sich die Wage halten, ein Gefühl der Komik ist, dann ist es noch unzutreffender, dass jedes Gefühl der Überlegenheit ein Gefühl der Komik ist, falls das Angenehme dieses Gefühles nicht durch Furcht oder Mitleid aufgehoben wird. Und ebenso unzutreffend ist die Umkehrung dieser Annahme, dass bei allem Komischen ein Gefühl der Überlegenheit über eine Verkehrtheit stattfinde.

Wenn ich das Bewusstsein habe, klüger oder geschickter zu sein, als ein anderer, so mag es wohl geschehen, dass ich mit dem im Vergleich mit mir Unklugen oder Ungeschickten Mitleid habe. Dann ist nach Groos die Bedingung für die Komik nicht gegeben. Aber vielleicht habe ich kein Mitleid. Der Unkluge oder Ungeschickte beansprucht gar kein Mitleid. Er müht sich in einer Sache vergeblich und lässt dann die Sache laufen. Oder es wäre wohl Grund zum Mitleid, aber ich gebe mir nicht die Mühe mich darauf zu besinnen. Ich bin nun einmal der Selbstbewusste, für den die „Verkehrtheit“ anderer lediglich ein Mittel ist, sich in seiner Überlegenheit zu sonnen. Ich thue dies also auch in diesem Falle. Wo ist dann die Komik? Es ist kein Zweifel, dass dieselbe um so sicherer unterbleibt, je mehr ich meinem Gefühl der Überlegenheit mich hingebe.

## Gefühl und Grund des Gefühls.

Dass es so sich verhalten muss, zeigt eine einfache Überlegung. Für Groos soll die Verkehrtheit komisch erscheinen, weil ich mich überlegen fühle. Das Gefühl meiner Überlegenheit ist für Groos identisch mit dem Gefühl der Komik des Gegenstandes, oder allgemeiner gesagt, ein auf mich bezogenes Gefühl soll identisch sein mit einem nicht auf mich, sondern auf ein Objekt bezogenen Gefühl. Dies ist ein Widerspruch in sich selbst.

Was heisst dies: Ein Gefühl ist für mich auf ein Objekt bezogen? Worin besteht das Bewusstsein dieses Bezogenseins? Gewiss nicht einfach darin, dass ich ein Objekt und neben ihm oder gleichzeitig mit ihm ein bestimmtes Gefühl in meinem Bewusstsein vorfinde. Gefühle können mit Objekten gleichzeitig vorhanden sein

und doch nicht auf sie bezogen erscheinen. Ich stehe etwa vor einem Kunstwerk, und es stört mich etwas an ihm. Aber ich weiss zunächst nicht, was das Störende ist. Hier ist das Gefühl des Störenden, d. h. das Gefühl der Unlust für mein Bewusstsein nicht auf sein Objekt bezogen.

Und wie nun kommt das Bewusstsein der Beziehung des Gefühls auf ein bestimmtes Objekt zu stande? Jedermann weiss die Antwort. Ich analysiere den Wahrnehmungskomplex, in dem das Kunstwerk für mich besteht; d. h. ich richte nach einander auf die verschiedenen Teile, Züge, Momente des Kunstwerkes meine Aufmerksamkeit, und sehe zu, wann das Unlustgefühl heraustritt oder sich steigert. Endlich weiss ich, was mich störte. Ich achtete auf einen bestimmten Zug des Kunstwerkes mit Ausschluss anderer. Indem ich dies that, und mir zugleich dieses Thuns, d. h. der auf diesen bestimmten Zug gerichteten Aufmerksamkeit bewusst war, trat das Unlustgefühl rein oder beherrschend zu Tage. So besteht die bewusste Beziehung oder das Bewusstsein der Bezogenheit eines Gefühles der Lust oder Unlust auf ein Objekt immer darin, dass das Gefühl hervortritt, indem ich das Bewusstsein habe, es sei die Aufmerksamkeit auf eben dieses Objekt gerichtet.

Neben die eben gestellte Frage stelle ich jetzt die andere, davon verschiedene: Wie wird ein psychischer Vorgang von uns als Grund eines Gefühles erkannt? Diese Frage haben wir schon ehemals gestreift. Offenbar muss die Antwort lauten: Ein psychischer Vorgang ist Grund eines Gefühles, wenn und sofern die Steigerung dieses Vorganges, oder die erhöhte Kraft seines Auftretens in uns dies Gefühl steigert oder erst heraustreten lässt. Es leuchtet ja ein: Ist ein psychischer Vorgang, ein Vorgang des Empfindens oder Vorstellens etwa, dasjenige, was ein Gefühl bedingt, oder woran ein Gefühl „haftet“, so muss das fragliche Gefühl sich steigern — oder, was dasselbe sagt, es muss unser Gesamtgefühl die Färbung dieses Gefühles annehmen — in dem Masse als der bedingende Vorgang psychisch zur Geltung kommt, Kraft gewinnt, im Zusammenhang des psychischen Geschehens dominierend hervortritt.

Nun findet dies „Hervortreten“ oder Kraftgewinnen eines psychischen Vorganges statt, wenn wir auf ihn unsere Aufmerksamkeit richten. Und der Bewusstseinsthatbestand, den wir als Bewusstsein des Aufmerkens auf ein empfundenes oder vorgestelltes Objekt bezeichnen, ist nichts anderes als die Begleiterscheinung

dieses Hervortretens, Kraftgewinnens, Dominierens des Empfindungs- oder Vorstellungsvorganges. Also können wir auch sagen: Erscheint in unserem Bewusstsein, oder nach Aussage desselben, ein Gefühl der Lust oder Unlust auf einen Empfindungs- oder Vorstellungsinhalt bezogen, so ist in dem entsprechenden Empfindungs- oder Vorstellungsvorgang zugleich der Grund dieses Gefühles zu suchen.

## Allerlei ästhetische Theorien.

Diese Einsicht scheint nun eine sehr triviale. Aber dies hindert nicht, dass damit eine ganze Reihe psychologisch-ästethischer Theorien endgültig abgewiesen sind. Ich erwähne etwa die Theorie, die das Wohlgefallen an Linien auf das Wohlgefallen an bequemen oder leicht zu vollziehenden Augenbewegungen zurückführt; oder derzufolge Linienschönheit nichts anderes ist als Annehmlichkeit von Augenbewegungen. Es ergiebt sich aus Obigem, was dagegen einzuwenden ist: Die Linien, nicht die Augenbewegungen meine ich, wenn ich die Linien schön finde. Auf jene nicht auf diese erscheint mein Gefühl der Lust bezogen.

Dies zeigt sich besonders deutlich, wenn ich besondere Fälle annehme. Es könnte geschehen, dass die Augenbewegungen, vermöge deren ich eine schöne Linie — wirklich oder angeblich — „verfolge", einmal sehr unbequeme wären. Die Linie findet sich etwa an einer Wand, so weit oben, dass ich den Kopf und die Augen stark nach oben wenden muss, um die Linie zu betrachten. Jetzt sind die Augenbewegungen vielleicht sogar schmerzhaft. Dann ist doch nicht die Linie für mich hässlich, sondern eben die Augenbewegung schmerzhaft. Ich verspüre Wohlgefallen „an" der Linie, d. h. ich verspüre Lust, wenn und in dem Masse, als ich auf die Linie achte, und damit zugleich meine Aufmerksamkeit von der Stellung und Bewegung meiner Augen abwende. Ich verspüre andererseits Unlust „an" den Augenbewegungen, d. h. ich verspüre Unlust, wenn und in dem Masse, als ich auf die Augenbewegungen achte, und die Linie für eine Zeitlang Linie sein lasse.

Also habe ich auch den Grund jener Lust in der Linie zu suchen. Wenn nicht in der sichtbaren Form der Linie, dann in etwas, das für mich in der Linie oder ihrer Form unmittelbar liegt. Dies wird allerdings gleichfalls eine Bewegung sein. Aber nicht eine Bewegung meiner Augen, überhaupt nicht eine Bewegung in oder an mir, sondern eine Bewegung der Linie oder in der Linie

selbst, eine Bewegung, die die Linie selbst zu vollführen, oder vermöge welcher die Linie, dies von mir unterschiedene und mir frei gegenübertretende Objekt, in jedem Augenblick von neuem sich selbst zu erzeugen scheint. — Nicht minder liegt der Grund meiner Unlust in den Augenbewegungen, also nicht in der Linie und dem, was sie leistet, sondern in mir und dem was ich, diese von der Linie unterschiedene und sich ihr gegenüberstellende Person, leiste oder zu leisten jetzt genötigt bin.

Eben dahin gehört die Theorie, welche die Erhabenheit von Objekten identifiziert mit dem Gefühl meiner Erhabenheit, etwa der Überlegenheit meines Verstandes. In dieser Theorie liegt gewiss Richtiges. Aber es fehlt noch die Hauptsache. Das Gefühl meiner Erhabenheit ist an sich schlechterdings nichts, als das Gefühl meiner Erhabenheit, niemals ein Gefühl der Erhabenheit eines Objektes. Wie überall, so setze ich auch hier deutlich einander gegenüber: mich und das Objekt. Dieser Gegensatz ist ja für uns der allerfundamentalste. Es ist der Gegensatz der Gegensätze. Es ist damit hier wie überall absolut ausgeschlossen, dass ich mich mit dem Objekt, das ich anschaue, verwechsele oder dem Objekte zurechne, was mir zugehört, dass ich also auch ein Gefühl auf das Objekt bezogen glaube, das nach Aussage meines unmittelbaren Bewusstseins auf mich bezogen ist.

Erst wenn ich, durch das „erhabene“ Objekt selbst genötigt, — nicht meine gegenwärtige Erhabenheit, aber eine Erhabenheit, wie ich sie in mir finden kann, also eine mögliche Erhabenheit menschlichen Wesens — und eine andere Erhabenheit giebt es für uns nicht — in das Objekt hinein verlege, und in ihm, als etwas ihm Zugehörigen, wiederfinde, oder besser gesagt, wenn ich im Objekte, als ihm zuhörig, die persönlichen Regungen, inneren Verhaltungsweisen, Wollungen wiederfinde, die das Gefühl der Erhabenheit begründen, wenn mir also diese Regungen in dem Objekte als etwas von mir Verschiedenes, „Objektives“, gegenübertreten, kann das Objekt für mich zu einem erhabenen werden, oder kann mein Gefühl der Erhabenheit mir auf dies Objekt bezogen erscheinen. Und umgekehrt, erscheint das Gefühl auf das Objekt bezogen, erscheint also das Objekt mir erhaben, so liegt darin der Beweis, dass das Objekt diesen Grund des Erhabenheitsgefühles in sich selbst trägt, dass nicht mein Erhabensein, sondern der erhebende Sinn und Inhalt des Objektes das Gefühl bedingt. — Dass, nebenbei bemerkt, diese Erhabenheit des Objektes keine Erhabenheit des Verstandes

sein kann, leuchtet ein. Unser Anthropomorphisieren ist kein Objektivieren unseres Verstandes, sondern unseres Willens.

Nicht minder gehört hierhin der ganze Grundgedanke der Groos'schen Ästhetik. Freude an der Schönheit von Objekten, oder, wie Groos zu sagen vorzieht, Freude am „ästhetischen Wert" von Objekten soll Groos zufolge Freude am Spiel meiner Phantasie sein. Ich entgegne: Es ist nun einmal thatsächlich nicht so. Freude am Spiel meiner Phantasie ist — Freude am Spiel meiner Phantasie. Solche Freude mag vorkommen. Vielleicht gelingt es auch diesem oder jenem, solche Freude zu haben, während er angeblich mit einem Kunstwerke innerlich beschäftigt ist. Ich mag vielleicht gelegentlich das Kunstwerk, dies mir objektiv gegenübertretende und für mein Bewusstsein von mir total unterschiedene Ding, eine Zeitlang aus dem Auge lassen und auf meine Phantasiethätigkeit hinblicken; ich meine: auf die Phantasiethätigkeit, die ich jetzt eben, wo ich noch mit dem Kunstwerk beschäftigt war, geübt habe; und ich mag dann an dem Spiel dieser Thätigkeit, an diesem von mir erkannten psychologischen Faktum, meine Freude haben. Dann freue ich mich eben an diesem Spiel.

Und dies Spiel ist dann notwendig auch der Grund meiner Freude. Ebenso gewiss aber ist dieses Spiel nicht der Grund meiner Freude, sondern der Gegenstand dieses Spieles begründet mein Gefühl, wenn ich das Gefühl innerlich auf diesen Gegenstand beziehe, wenn also das Kunstwerk mir wertvoll oder erfreulich erscheint. Ich sage: der Gegenstand des „Spieles" ist der Grund der Freude. Dabei setze ich natürlich voraus, dass mein Verhalten zum Kunstwerk wirklich Spiel ist, ich nicht etwa in allem Ernst mich dem Kunstwerk hingebe, nicht etwa das Kunstwerk mich so erfasst und zu sich hinzwingt, dass das Spielen mit ihm ein Ende hat.

### Die Komik des Objektes und meine Überlegenheit.

Am auffallendsten tritt aber schliesslich die Verwechselung, auf welcher, nach dem eben Gesagten, Groos' Begründung des ästhetischen Genusses überhaupt beruht, bei Groos' Theorie der Komik zu Tage. Ich sei überlegen über die Verkehrtheit des komischen Objektes. Das komische Objekt, oder das Verkehrte, ist dann natürlich nicht überlegen, sondern inferior. Komisch aber ist für mich das Objekt, nicht ich, oder meine Überlegenheit. Mein Gefühl der komischen Lust ist ein nicht auf das überlegene Ich,

sondern auf das inferiore Objekt bezogenes Gefühl. Ich kann wohl auch hier meiner Überlegenheit mich freuen. Das heisst, ich kann auf die Überlegenheit, die mir und nur mir zukommt, achten, und dabei ein angenehmes Gefühl haben. Aber das, worum es sich hier handelt, das ist ja das Gefühl, das ich auf das von mir so deutlich als möglich unterschiedene Objekt und seine Inferiorität beziehe, d. h. das Gefühl, das entsteht, indem ich — nicht mich und meine Überlegenheit mir vergegenwärtige, nicht auf diese Seite des Gegensatzes zwischen mir und dem Objekte meine Aufmerksamkeit richte, sondern dem Objekte und seiner Inferiorität, dieser anderen Seite des Gegensatzes meine Aufmerksamkeit zuwende.

Dann kann auch der Grund des Gefühles der Komik nicht in meiner Überlegenheit oder dem Bewusstsein derselben liegen. Sondern er muss in dem Objekte, seiner Verkehrtheit, seiner Inferiorität, kurz seiner Nichtigkeit gesucht werden. Er muss liegen in dieser Nichtigkeit selbst, nicht etwa in dieser Nichtigkeit sofern sie meine Überlegenheit begründet. Denn dann müsste wiederum das Achten auf mich und meine Überlegenheit das Gefühl der Komik hervortreten lassen. Diess müsste also doch wiederum auf mich bezogen erscheinen. Es entstände, mit anderen Worten, von neuem der Widerspruch, der darin liegt, dass ein Gefühl, das ich thatsächlich nicht auf mich, sondern auf ein von mir verschiedenes Objekt beziehe, mit einem auf mich bezogenen Gefühle indentisch sein soll.

Es liegt aber in Groos' Anschauung nicht nur eine einfache, sondern eine doppelte Verwechselung. Das Gefühl der Komik ist, soviel ich sehe, nicht ein Gefühl der Überlegenheit, sondern eben — ein Gefühl der Komik. Es ist also für Groos nicht nur ein auf mich bezogenes Gefühl ein aufs Objekt bezogenes, sondern es ist auch das Gefühl der Überlegenheit identisch mit einem Gefühl der Komik. Das Gefühl meiner Überlegenheit ist eine Art des Gefühles der Erhabenheit, nämlich meiner Erhabenheit. Das Gefühl der Komik aber ist das Gegenteil jedes Gefühles der Erhabenheit. Für Groos sind beide identisch. Das ist eine zu starke Zumutung.

Achten wir schliesslich auch noch — auch sonst erweist sich dergleichen als nützlich — auf die objektiv gegebenen Thatsachen. Fragen wir zunächst, wer denn das Gefühl der Überlegenheit über wirkliche oder vermeintliche Verkehrtheiten zu haben, und wer andererseits dem Gefühl der Komik hingegeben zu sein und über das Komische herzlich zu lachen pflegt. Dann erscheint Groos' Theorie in demselben seltsamen Lichte.

Jene „Überlegenen“, das sind die Suffisanten, die Eitlen, die Gecken. Ihnen ist alles ein Mittel sich überlegen zu fühlen. Ihnen aber fehlt eben damit der Humor dem Komischen gegenüber, d. h. die Fähigkeit die Komik zu geniessen. Die „Überlegenen“ wissen nichts von herzlichem Lachen.

Und es kann dies auch von ihnen nicht gefordert werden. Der Humor, die Anteilnahme an der Komik des Komischen ist nun einmal ein sich Hingeben an das Komische, oder das in ihm liegende Verkehrte. Wer über das Verkehrte herzlich lacht, geht in die Verkehrtheit ein, macht sich zum Teilhaber, sozusagen zum Mitschuldigen. Er steigt von dem Piedestal, auf dem er sonst stehen mag, herab; betrachtet die Sache von unten, nicht von oben. Die Komik ist zu Ende in dem Momente, wo wir wiederum auf das Piedestal heraufsteigen, d. h. wo wir beginnen, uns überlegen zu fühlen. Das Gefühl der Überlegenheit erweist sich so als das volle Gegenteil des Gefühls der Komik, als sein eigentlicher Todfeind. Das Gefühl der Komik ist möglich in dem Masse, als das Gefühl der Überlegenheit nicht aufkommt und nicht aufkommen kann.

So verhält es sich, soweit Objekten der Komik gegenüber ein Gefühl der Überlegenheit überhaupt möglich ist. In vielen Fällen der Komik ist aber gar nicht einzusehen, wie ein solches Gefühl zu stande kommen sollte. Ich will etwa ein grosses, wohlvorbereitetes Feuerwerk abbrennen. Und der Erfolg ist: ein Zischen, ein Lichtschein, weiter nichts. Dies wirkt auf mich komisch, falls ich den nötigen Humor habe, d. h. meinen etwaigen Ärger unterdrücke und mich ganz der Situation hingebe.

Worüber nun fühle ich mich hier überlegen? Die Verkehrtheit, die vorliegt, besteht in der Thatsache, dass das Wohlvorbereitete aus irgendwelchem Grunde, vielleicht weil mir ohne meine Schuld verdorbene Feuerwerkskörper geliefert wurden, misslingt, meine hochgespannte Erwartung zergeht. Aber wie kann ich mich solcher Thatsache gegenüber überlegen fühlen? Wie würde ich wohl meine Überlegenheit über das misslingende Feuerwerk oder über das Pulver, das seine Schuldigkeit nicht that, in praxi dokumentieren?

Zum Gefühl der Überlegenheit gehört, dass ich mich mit dem Verkehrten vergleiche. Mit mechanischen Vorgängen aber kann ich mich nicht vergleichen. Ich vergleiche mich auch nicht mit leblosen Dingen. Wenn neben einem Palast ein kleines Gebäude stände, das in seiner Form den Palast getreu nachahmte, so könnte dies überaus komisch wirken. Was soll es hier heissen, ich fühle

mich über eine Verkehrtheit überlegen. Die Verkehrtheit besteht hier darin, dass ein Kleines aussieht, wie ein Grosses, und doch nicht gross ist wie dieses. Habe ich hier etwa das Bewusstsein, mir könne dergleichen nicht begegnen?

Eher schon vergleichen wir uns mit Kindern und Tieren. Aber ein freudiges Bewusstsein der Überlegenheit über Kinder, oder über das possierliche Gebahren junger Katzen und Hunde, wäre doch allzu kindisch. Kinder und Tiere sind komisch vor allem, wenn sie sich gebärden wie wir, und doch wiederum nicht wie wir, zweckvoll und doch wiederum zwecklos oder zweckwidrig, ernsthaft und nichtig und doch wiederum spielend und nichtig. Im Bewusstsein hiervon liegt ein Vergleich. Aber doch eben ganz und gar nicht der Vergleich, wie er in Groos' Theorie vorausgesetzt ist, kein Messen, kein Abwägen dessen, was das Objekt der Komik ist oder kann, und dem, was wir sind oder können, jedenfalls nicht ein Abwägen mit dem schliesslichen stolzen Bewusstsein, dass wir es in Vergleich mit den Objekten, also den Kindern, oder den jungen Hunden und Katzen so herrlich weit gebracht haben.

Auch der Witz soll endlich von Groos' Definition getroffen werden. Dieser Anspruch ist selbstverständlich, da ja der Witz eine Gattung des Komischen ist. Man vergegenwärtige sich aber einmal etwa das zweifellos witzige und witzig komische Rätsel Schleiermachers „der Galgenstrick“:

> Fest vom Dritten umschlungen, so schwebt das vollendete Ganze,
> Wann es die Parze gebeut, an den zwei Ersten empor.

Das Verkehrte, das hier sich findet, besteht in der abnormen oder spielenden Form, in welcher der gar nicht verkehrte Gedanke ausgedrückt ist. Freilich, hier ist der Ausdruck Verkehrtheit etwas — verkehrt. Aber Groos versteht unter der Verkehrtheit so vielerlei, dass wir auch diese Abnormität als Verkehrtheit — in seinem Sinne — bezeichnen können.

Ich frage nun: Worin besteht unser Gefühl der Überlegenheit über dies Abnorme, oder über diese witzig geistreiche Art des Ausdrucks eines Gedankens? Trifft hier Groos' Satz zu: „Wir haben bei jedem Komischen das behagliche Pharisäergefühl, dass wir nicht sind wie dieser Verkehrten einer“? In der That sind wir vielleicht nicht wie dieser Verkehrten, d. h. dieser Witzigen einer. Aber es ist zu befürchten, dass in diesem Falle das Pharisäergefühl eher in ein gegenseitiges Gefühl umschlage. Groos hat Sinn für Witz, vielleicht zu viel. Darum vermute ich, dass er den „Humor“ des

Schleiermacher'schen Witzes nicht etwa in dem Gefühl der Überlegenheit finden wird, das der logische Pedant der witzigen Wendung gegenüber allerdings haben wird. Diese Überlegenheit ist aber die einzige, die der witzigen Komik gegenüber möglich ist.

## Überlegenheit und „Erleuchtung".

Doch wir dürfen nicht übersehen: Groos kennt noch eine andere Art der Überlegenheit. Und die könnte hier, wie in dem vorhin erwähnten Falle Groos' Theorie zu retten scheinen. Kant sagt, und Groos zitiert, es sei eine merkwürdige Eigenschaft des Komischen, dass es immer etwas in sich enthalten müsse, das auf einen Augenblick täuschen könne. Diese vortreffliche Bemerkung Kants wendet Groos in folgender Weise zu seinen Gunsten. Wir fallen auf das komische Objekt herein, „das komische Objekt will uns weismachen, dass seine widersprechenden Glieder in friedlichstem und geordnetstem Zusammenhang seien. Und erst wenn wir diesen scheinbaren Zusammenhang zerrissen haben, kommen wir zu dem vollen Gefühl der Überlegenheit."

Offenbar handelt es sich hier um eine andere Art der Uberlegenheit, als diejenige ist, von der vorhin die Rede war. Es ist eine Überlegenheit nicht über das Verkehrte, sondern eine Überlegenheit oder ein sich Erheben über den Schein, als sei das komische das Gegenteil eines Verkehrten, ein sich Erheben über die Täuschung, der man einen Moment unterlag, also eine Art der Überlegenheit über uns selbst. Man erinnert sich, dass auch diese Überlegenheit schon bei Hobbes vorkam. Gross bezeichnet sie auch als „Erleuchtung" nach der „Verblüffung".

Mit dieser „Erleuchtung nach der Verblüffung" pfropft offenbar Groos auf seine erste Theorie der Komik eine zweite, die etwas völlig Neues giebt. Dies spricht gegen beide. Es scheint, wenn es wahr ist, dass wir bei aller Komik jenes oben bezeichnete Pharisäergefühl haben, dann bedürfen wir nicht mehr dieses beglückenden Gefühles, über unsere eigene Verblüffung Herr geworden oder daraus siegreich hervorgegangen zu sein. Und, wenn wir überall dieses letztere Gefühl haben, dann ist jenes erstere überflüssig.

Aber bleiben wir bei der neuen Theorie. Soweit sie Theorie der „Verblüffung und Erleuchtung" ist, könnte aus ihr sachlich Richtiges herausgelesen werden. Aber der dominierende Begriff bleibt eben doch auch hier der Begriff der Überlegenheit. Insofern bessert diese neue Theorie nichts.

Es ist ja gewiss so: Eine Art des „Hereinfallens“ gehört zu jeder Komik. Das Komische muss uns in Anspruch nehmen, als ob es mehr wäre, als nur dies komisch Nichtige. Es muss in unseren Augen den Anspruch erheben, mehr zu sein. Der Witz insbesondere muss etwas Glaubhaftes an sich tragen.

Und auch dies gehört zur Komik, dass dieser Anspruch zergeht. Aber was dies heisst, muss genauer gesagt werden. Und es muss in jedem Falle anders gesagt werden, als Groos es sagt. Die Einsicht, dass wir hereingefallen sind, diese „Erleuchtung“ giebt an sich keinen Grund zum Gefühl der Komik.

Sie giebt nicht einmal ohne weiteres ein beglückendes Gefühl der Überlegenheit. Solche Erleuchtung kann beschämend sein. Sie kann uns auch gleichgültig sein. Ich frage: Wenn sie weder das eine noch das andere ist, sondern ein beglückendes Gefühl der Überlegenheit schafft, worin liegt dies?

Aber die Antwort auf diese Frage würde uns ja nichts nützen. Das Gefühl unserer Überlegenheit über das Verkehrte konnte nicht das Gefühl der Komik des Verkehrten sein. Ebensowenig, oder noch weniger kann das Gefühl der Überlegenheit über uns mit dem auf das Objekt bezogenen Gefühl der Komik eine und dieselbe Sache sein. Groos scheint schliesslich besonderes Gewicht zu legen auf das Momentane der Verblüffung und das Momentane der Erleuchtung, auf den Zeising'schen plötzlichen „Choc und Gegenchoc“. Aber auch damit kommen wir dem Ziel nicht näher. Erzeugt die Erleuchtung momentane Beschämung, so erzeugt sie eben momentane Beschämung, erzeugt sie ein momentanes Gefühl der Überlegenheit, so erzeugt sie eben ein momentanes Gefühl der Überlegenheit. Kein Gefühl wird lediglich dadurch, dass es ein momentanes ist, zu einem Gefühle ganz anderer Art, und ausserdem auch noch zu einem Gefühl, das auf einen ganz anderen Gegenstand bezogen erscheint.

## Das Wesen der „Überlegenheit“.

Fragen wir schliesslich auch noch: Was ist doch eigentlich dies Gefühl der Überlegenheit, das Groos und anderen so sehr das klare Denken verwirrt. Es scheint fast, Groos hätte, der er doch einmal mit diesem Begriffe operiert, diese Frage sich vorlegen müssen.

Schon oben sagte ich, das Gefühl der Überlegenheit ergebe sich aus einem Messen. Dies bestimmen wir genauer. Ein Mensch

begehe Verkehrtes. Darum ist er doch Mensch, wie ich. Mit dem Gedanken an das Menschsein verknüpft sich also der Gedanke des verkehrten Thuns. Verkehrt sich zu gebaren ist also menschlich. Es ist also mehr als menschlich, zum mindesten mehr als allgemein menschlich, wenn man so vernünftig ist, wie wir es sind oder zu sein uns einbilden. Wir sind „Übermenschen“, mehr als unsere „Jüngsten“, die sich als Übermenschen dünken, wenn sie nichts sind als besonders jämmerliche Menschen.

Oder anders gesagt: Ich stehe, wenn ich jenes verkehrte Thun erlebt habe, unter dem unmittelbaren Eindruck: Menschen können sich so unvernünftig gebärden. Also ist mein vernünftiges Gebaren keine so selbstverständliche Sache. Wäre sie etwas durchaus Selbstverständliches, so würde ich in meinen Gedanken darüber zur Tagesordnung übergehen, wie über alles Selbstverständliche. Jetzt ist diese Selbstverständlichkeit, ich kann auch sagen: es ist die „Gewohnheit“, Menschen als vernünftig zu betrachten, wenn auch nur für einen Augenblick, durchbrochen. Es ist, wenn ich in Ausdrücken meiner „Grundthatsachen des Seelenlebens“ sprechen darf, der freie „Vorstellungsabfluss“ aufgehoben; also eine psychische „Stauung“ eingetreten. Und diese hat die Wirkung, die jede psychische Stauung hat. Das heisst die psychische Bewegung haftet an der Stelle, wo die Stauung geschieht, die psychische Wellenhöhe dessen, was an dieser Stelle sich findet, wird gesteigert.

Oder wenn wir diese Ausdrücke wiederum fallen lassen: Das, was mir nicht mehr als ein Selbstverständliches oder Gewohntes erscheint, fällt mir in höherem Grade auf. Es wirkt wie ein Neues. Damit steigert sich auch die Gefühlswirkung. Meine Vernünftigkeit wird also durch den Vergleich mit der Unvernunft anderer für mich eindrucksvoller. Damit ist das gesteigerte Selbstgefühl, der Stolz auf meine Vernünftigkeit, das Gefühl der Überlegenheit gegeben.

Auch aus dieser Betrachtung der Entstehungsweise des Gefühles der Überlegenheit ergiebt sich, wie wenig dasselbe mit der Komik zu thun hat. Es ist einfach erhöhtes Gefühl des Wertes meiner selbst, höhere Selbstachtung, Stolz. Und darin liegt nichts komisch Erheiterndes. Das Gefühl der Komik steht dazu im Gegensatz. Es wird demnach auch vermöge eines entgegengesetzten Prozesses entstehen.

Groos zitiert beim Beginn seiner Erörterung der Komik das bekannte Wort Jean Pauls: Das Lächerliche wollte von jeher nicht

in die Definition der Philosophen gehen, ausser unfreiwillig. Derselbe Jean Paul sagt auch, die Komik verwandle halbe und Viertelsähnlichkeiten in Gleichheiten. Auch in Groos' „Definition" fehlen solche halbe und Viertelsähnlichkeiten nicht. Er meint Richtiges. So meinen, wie im Grunde selbstverständlich, alle Theoretiker der Komik Richtiges. Aber sie meinen oder sagen es nicht immer richtig.

Worin das Richtige bei Groos besteht, wurde schon angedeutet. Es liegt in dem von ihm übernommenen Zeising'schen „Choc und Gegenchoc", oder der „Verblüffung und Erleuchtung". Schon Hecker hatte einen Kontrast statuiert. Dass dieser Kontrast hier genauer als Kontrast zwischen Verblüffung und Erleuchtung erscheint, bedeutet einen Fortschritt.

Und noch mehr kann zugestanden werden. Auch eine „Überlegenheit" findet bei der Komik statt, nur in völlig anderem als dem Groos'schen Sinne, nämlich eine Überlegenheit meiner Auffassungskraft über ein Aufzufassendes. Und daran schliesst sich ein entsprechendes Gefühl, wenn nicht der „Überlegenheit", so doch der gelösten Spannung.

## Zieglers Theorie.

Ich schliesse an die Kritik der Groos'schen Theorie unmittelbar noch eine Bemerkung an über Ziegler, der in seiner Skizze des Gefühlslebens — „Das Gefühl" Stuttgart 1893 — Groos' Theorie teilweise übernimmt, und damit die Hecker'sche „Schadenfreude" verbindet. Auch bei Ziegler sehe ich nicht, wie weit er sich der Übereinstimmung mit seinen Vorgängern bewusst ist. Besteht keine Abhängigkeit, so ist doch die Identität der Gedanken nicht verwunderlich. Es liegt in jenen Begriffen, wenn man gewisse besonders in die Augen springende Fälle der Komik im Ganzen nimmt, etwas Plausibles. Das Gefühl der Komik schlägt in der That in gewissen Fällen leicht in das Gefühl der Überlegenheit oder der Schadenfreude um, oder es tritt zu ihm ein solches Gefühl, allerdings jedesmal die Komik als solche beeinträchtigend oder zerstörend, hinzu. Genauere Untersuchung ergiebt zwar unschwer die Eigenart der Komik. Aber auch Ziegler verzichtet auf solche genauere Untersuchung.

Ich sagte, Ziegler übernehme teilweise die Groos'sche „Überlegenheit". Dies thut er nicht von vornherein. Ziegler operiert zunächst mit dem von Groos in zweiter Linie herbeigezogenen Gegensatz der Düpierung und Erleuchtung. Dass Ziegler dies

Moment zum Primären macht, darin scheint wiederum ein Fortschritt zu liegen.

Aber es fragt sich, wie diese Begriffe verwendet werden. Wir fallen, so erfahren wir auch hier, auf die Verkehrtheit, Zweckwidrigkeit, Unvernunft herein, bemerken sie nicht, werden also düpiert. Dann sehen wir sie ein. Wir lachen dann in gewisser Weise doppelt, über die Verkehrtheit, und über uns, die wir düpiert worden sind. — Man beachte, wie hier Groos' Gefühl der Überlegenheit über uns selhst, oder Groos' stolzes Bewusstsein des Sieges zu einem Verlachen unserer selbst wird, also in gewisser Weise sich in sein Gegenteil verkehrt.

Aber wenn bei Ziegler das beglückende Gefühl unserer Überlegenheit wegfällt, warum lachen wir dann, über das Objekt und über uns selbst? Ziegler meint selbst, das Verkehrte oder die Unvernunft könne als solche nur Unlust erregen, und indem die Unvernunft als solche sich herausstelle, werde die Unlust nur verdoppelt. Wie kommt es dann, dass das Verkehrte, in dem es als solches sich herausstellt, belustigt?

Ziegler antwortet: Dies liege daran, dass die Unvernunft oder Zweckwidrigkeit keine bedenkliche, der Schaden, der daraus erwachse, kein grosser sei. Die ganze Sache, so sagt er, ist ein „Nichtssagendes; statt Ernst ist alles, was daraus resultiert, nur Scherz und Spiel“; es ist „ohne erheblichen Schaden, also nicht ernsthaft, sondern nur spasshaft zu nehmen“.

Damit ist für Ziegler die Komik erklärt. Dass das, was nur spasshaft genommen werden kann, nur spasshaft, d. h. komisch genommen werden kann, ist ja selbstverständlich. Aber die Frage ist eben die, wie das Nichtssagende dazu komme, spasshaft, d. h. komisch genommen zu werden. Oder verwandelt sich Unlust über einen Schaden lediglich dadurch, dass der Schaden ein geringer ist, in „Spass“, oder komische Lust? Mir scheint vielmehr, wenn ein Schaden Unlust erzeugt, so erzeugt ein geringer Schaden zunächst nichts anderes als verminderte Unlust. Ist der Schaden sehr gering, so wird die Unlust schliesslich gleich Null. Aber verminderte oder gar nicht mehr vorhandene Unlust ist doch nicht identisch mit heiterer Lust.

Es ist deutlich, Ziegler setzt in seiner Erklärung genau das voraus, was er erklären will. Seine Erklärung der Komik besteht darin, dass er andere Worte dafür einsetzt, nämlich die Worte „Scherz“ und „Spass“. Warum erscheint uns ein Objekt komisch?

Weil es uns nicht ernsthaft sondern scherzhaft erscheint. Warum erscheinen wir selbst uns komisch? Weil die Spannung, in die wir durch das komische Objekt versetzt worden sind, nicht ernsthaft sondern spasshaft zu nehmen ist.

Erst wo es sich um das Zweckwidrige in oder an einer von uns verschiedenen Person handelt, begegnen wir auch bei Ziegler dem Begriff der Schadenfreude und der Überlegenheit. Nicht das Wort „Schadenfreude" kommt vor, aber die Sache: Es geschieht dem Verkehrten „Recht, dass seine verschuldete Unvernunft ihm den kleinen Schaden gebracht hat." Ich habe schon oben zugestanden, dass in der That in allerlei Fällen der Komik die Schadenfreude zu stande kommen und ein Gefühl der Überlegenheit sich einstellen kann. Nur dass dies mit dem Gefühl der Komik als solchem nichts zu thun hat. Gefühl der Komik ist Gefühl der Komik; und Gefühl der Schadenfreude oder der Überlegenheit ist Gefühl der Schadenfreude oder der Überlegenheit. — Im übrigen wiederhole ich nicht, was ich gegen die Theorie der Überlegenheit vorhin gesagt habe.

---

## III. Kapitel.

# Komik und Vorstellungskontrast.

### Kräpelins „Intellektueller Kontrast".

Wie schon gesagt, geht Kräpelin von der Betrachtung der komischen Objekte und Vorgänge aus. Dies Verfahren schien uns von einem Bedenken frei, dem das Hecker'sche von vornherein unterlag. Aber Kräpelins Weise der Betrachtung ist einseitig; darum das schliessliche Ergebnis durchaus ungenügend. Dies schliessliche Ergebnis lautet: Komisch wirkt der „unerwartete intellektuelle Kontrast, der in uns einen Widerstreit ästhetischer, ethischer oder logischer Gefühle mit Vorwiegen der Lust erweckt".

Ich betone hier zunächst die Anerkennung der Notwendigkeit eines Kontrastes. Diesem Elemente begegnen wir schon in der Ästhetik von Kant und Lessing. Wir sehen dann die Ästhetiker bemüht, schärfer und schärfer die Besonderheit zu bestimmen, die den komischen Kontrast vor jedem beliebigen anderen Kontrast auszeichnet. Auch Kräpelin sucht eine solche nähere Bestimmung. Er

glaubt sie gefunden zu haben, indem er den komischen Kontrast als intellektuellen bezeichnet.

Da an dem „intellektuellen“ Kontrast für Kräpelin alles hängt, so sollte man eine scharfe und unzweideutige Abgrenznng dieses Begriffes erwarten. Dieser Erwartung wird nicht genügt. Der intellektuelle Kontrast entsteht nach Kräpelin aus dem notwendig misslingenden Versuch der begrifflichen Vereinigung disparater Vorstellungen. Dabei dürfen zunächst die „disparaten“ Vorstellungen nicht allzu ernst genommen werden. Gemeint sind einfach Vorstellungen, welche die ihnen angesonnene begriffliche Vereinigung nicht zulassen, sie mögen im Übrigen von der Disparatheit beliebig weit entfernt sein.

Was aber will die begriffliche Vereinigung? Sie soll mehr sein als ein blosser Vergleich, demnach der intellektuelle Kontrast kein bloss sinnlicher. Aber ich sehe nicht, worin jenes Mehr bestehen soll. „Der Bauer lacht über den Neger, den er zum ersten Male sieht.“ Auch wir können uns bisweilen „eines leisen Gefühls der Komik nicht erwehren, wenn wir einen Freund mit veränderter Haarfrisur, abrasiertem Bart, oder zum ersten Male in der feierlichen Kopfbedeckung des Cylinders begegnen.“ Dies sind Fälle der von Kräpelin sogenannten „Anschauungskomik“, der ersten Hauptgattung, die er aufstellt. Bei ihr kontrastieren jedesmal „sinnliche Anschauungen mit Bestandteilen unseres Vorstellungsschatzes unmittelbar und ohne intellektuelle Verarbeitung“. Nun leugne ich das Vorhandensein und die Bedeutung dieses Kontrastes nicht, ich sehe nur nicht, was ihn von einem blossen Vergleichskontrast unterscheiden soll. Es scheint mir sogar, Kräpelin bezeichne ihn, indem er ihn „unmittelbar und ohne intellektuelle Verarbeitung“ entstehen lasse, ausdrücklich als solchen. In der That können wir einen wahrgenommenen Gegenstand mit anderen, die wir früher wahrgenommen haben, nicht vergleichen, ohne des Kontrastes zwischen ihm und den früher wahrgenommenen, also jetzt zu Bestandteilen unseres Vorstellungsschatzes gewordenen, inne zu werden. Das Resultat der Vergleichung, die Unterscheidung, besteht eben in diesem Innewerden des Kontrastes.

Statt von begrifflicher Vereinigung spricht Kräpelin auch wohl von inniger Verbindung disparater Vorstellungen. Ähnlichkeiten der disparaten Vorstellungen werden benutzt, diese innige Verbindung herzustellen. Aber auch damit ist kein Gegensatz zwischen begrifflicher Vereinigung und blossem Vergleich bezeichnet. Was

mich zum Vergleich veranlasst, sind immer Ähnlichkeiten, und der Vergleich selbst besteht jederzeit in dem Versuch der Verschmelzung oder der Identifikation von Vorstellungen, also der denkbar innigsten Verbindung derselben. Eben aus diesem Versuch der Identifikation ergiebt sich beim Vergleiche das Unterschieds- oder Kontrastbewusstsein. Heisst demnach intellektueller Kontrast derjenige, der aus dem Versuch inniger, auf vorhandene Ähnlichkeiten sich gründender Verbindung von Vorstellungen entsteht, so muss jeder Kontrast, der bei irgendwelcher Vergleichung sich ergiebt, diesen Namen tragen.

Oder besteht die begriffliche Vereinigung und damit die specifische Bedingung der Komik in den oben genannten Fällen darin, dass der Bauer den Neger, ebenso wie den Kaukasier, dem Begriff „Mensch", oder dass wir das Bild des anders frisierten und mit ungewohnter Kopfbedeckung versehenen Freundes ebenso wie das gewohnte Bild dem Begriff „unser Freund" unterzuordnen versuchen, und dabei die Erfahrung machen, dass dies nicht ohne Widerspruch gelingt?

Dies scheint wirklich Kräpelins Meinung. Weil wir in reicherer Lebenserfahrung solche Begriffe gewonnen haben, die auch Neues und Ungewohntes widerspruchslos in sich aufnehmen, darum ist seiner Erklärung zufolge für uns nicht mehr, wie für den Ungebildeten, alles Neue und Ungewohnte komisch. Aber auch darin liegt nichts, was nicht bei beliebigen Vergleichen vorzukommen pflegte. Jeder Vergleich, so sagten wir oben, sei Versuch der Identifikation. Dieser Versuch der Identifikation aber ist ohne weiteres auch Versuch der Unterordnung unter denselben Begriff. So vergleiche ich eine Pflanze, der ich irgendwo begegne, mit den mir bekannten Arten, indem ich versuche, ihre Form mit den Typen der letzteren zu identificieren. Damit ist der Versuch, die Pflanze dem Begriff einer der fraglichen Arten unterzuordnen, sofort verbunden. Daher ich denn auch das Resultat des Vergleichs ohne weiteres in der Weise ausspreche, dass ich von der Pflanze die Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit zu einem bestimmten Artbegriff prädiziere: die Pflanze ist eine Orchidee oder sie ist es nicht.

Ebenso kann ich den veränderten Zustand, in dem sich eine Pflanze heute befindet, mit dem Zustand, in dem sich dieselbe Pflanze gestern befand — sie habe etwa über Nacht Blüten getrieben — nicht vergleichen, ohne beide Wahrnehmungsinhalte — die blühende und die blütenlose Pflanze — demselben Begriff dieser mir bekannten Pflanze einzuordnen. Wenigstens hat es hier ebensoviel bezw. eben-

sowenig Sinn, von einer Einordnung in einen gemeinsamen Begriff zu sprechen, wie beim komischen Kontrast zwischen dem neufrisierten Freunde einerseits und dem gewohnten Anblick desselben andererseits.

Darnach sind wir wohl berechtigt, in der „begrifflichen Vereinigung“ oder „innigen Verbindung“ und dem „intellektuellen Kontrast“ das über den blossen Vergleich und Vergleichskontrast hinausgehende Moment zu vermissen. Kräpelin ist im Rechte, insofern er ein solches Moment überhaupt fordert. Er irrt nur, wenn er meint es damit aufgewiesen zu haben, dass er jene Namen einführt. Die Ausdrücke „begrifflich“ und „intellektuell“ sind ja freilich so vieldeutig, dass sie alles besagen können. Aber eben darum besagen sie in einer wissenschaftlichen Theorie wenig oder gar nichts. Sie gehören zu den in der Psychologie so vielfach üblichen Worten, die wohl „um die Ohren krabbeln“, aber statt das Verständnis zu fördern, vielmehr über die Notwendigkeit des Verständnisses hinwegtäuschen.

Mögen nun aber die begriffliche Vereinigung und der intellektuelle Kontrast sein was sie wollen. Auch für Kräpelin begründen sie ja die Komik nicht unter allen Umständen. Kräpelin bezeichnet als Gegenstände der Anschauungskomik auch die leichter zu ertragenden menschlichen Gebrechen. Der Kontrast mit der gewohnten menschlichen Bildung lässt sie komisch erscheinen. Warum, so fragen wir, müssen gerade Gebrechen die eine Seite des Kontrastes bilden? Warum entsteht der Eindruck der Komik nicht ebenso, wenn ein Mensch durch irgend welchen Vorzug zu dem, was wir zu sehen gewohnt sind, in Gegensatz tritt? Warum lachen wir über den ungewöhnlich Kräftigen und Wohlgebildeten nicht, wie über den ungewöhnlich Fetten oder Hageren? — Und warum verschwindet bei uns gebildeten Menschen sogar die Komik der Gebrechen, wenn sie schwer zu ertragende sind? Warum lachen wir über den Armen, der beide Beine verloren hat, nicht ebenso, wie über die rote Nase, da doch der Kontrast in jenem Falle viel deutlicher in die Augen springt? Auf alle diese Fragen bleibt Kräpelin die Antwort schuldig.

Doch nein. Wir irren. Kräpelin giebt auf diese Fragen sogar eine sehr bestimmte Antwort. Wir wissen schon, der intellektuelle Kontrast wirkt komisch nur, wenn er in uns einen Gefühlswiderstreit „mit Vorwiegen der Lust“ erweckt. Nun erweckt die ausserordentlich wohlgebildete Gestalt in uns keine Unlust, also keinen Widerstreit der Gefühle, der Anblick des schwer zu er-



tragenden Gebrechens lässt nicht die Lust, sondern die Unlust überwiegen; es fehlt also in beiden Fällen ein wesentliches Element der Komik.

Aber ist dies wirklich eine Antwort auf jene Fragen? Die komische Wirkung besteht ja für Kräpelin in gar nichts Anderem, als dem Widerstreit der Lust und Unlust mit Überwiegen der Lust. Wenn er uns also sagt, nur der Kontrast wirke komisch, der diesen Widerstreit erwecke, so heisst dies, nur der Kontrast wirke komisch, der komisch wirke. Nun werden wir uns ja freilich dieser Einsicht nicht verschliessen können. Wir erfahren nur das nicht, was wir gerne wissen möchten, unter welchen Umständen nämlich ein Kontrast komisch wirke, das heisst — nach Kräpelin — den Widerstreit der Gefühle erzeuge, in dem die komische Wirkung angeblich besteht.

Jener allgemeinen Antwort auf die Frage, warum der „intellektuelle" Kontrast vielfach gar nicht komisch wirke, entspricht die Art, wie Kräpelin sich in speciellen Fällen hilft. Kinder finden leicht alles komisch, weil bei ihnen der intellektuelle Kontrast leichter entsteht. Vorausgesetzt ist, dass dabei nicht die Furcht überwiegt. Die Fälle, in denen der intellektuelle Kontrast seine Pflicht versäumt, erscheinen also als Ausnahmen, die die Regel bestätigen. Der Kontrast würde das Gefühl der Komik erzeugen, wenn nicht statt desselben ein anders geartetes oder entgegengesetztes Gefühl einträte. Aber dies hat ebensoviel Sinn, als wenn ich erst den allgemeinen Satz aufstellen wollte: alle Körper sinken im Wasser, um dann hinzuzufügen: wofern sie nicht oben bleiben. Oder will Kräpelin sagen, in jenen Fällen werde das Eintreten der Komik durch andersgeartete Gefühle aufgehoben? Auch damit ist nichts gebessert. Auch von Körpern, die sich nicht darauf einlassen im Wasser zu sinken, kann ich zur Not sagen, bei ihnen werde durch das Obenbleiben oder die Tendenz des Obenbleibens der Effekt des Sinkens aufgehoben. Eine Begründung des Sinkens dieser Körper und des Nichtsinkens jener wäre damit nicht gegeben.

Endlich ist es aber auch, wie wir schon wissen, gar nicht richtig, dass Widerstreit von Lust und Unlust mit Überwiegen der Lust das Gefühl der Komik ausmacht. Weder von einem solchen Widerstreit zu reden ist Kräpelin so ohne weiteres berechtigt, noch findet das Überwiegen der Lust jederzeit statt. Umgekehrt können, wie wir gleichfalls schon wissen, Lust und Unlust thatsächlich in dem bezeichneten Verhältnis stehen und doch kein Gefühl der Komik ergeben.

Es können aber auch schliesslich die ganzen Kräpelin'schen Bedingungen der Komik erfüllt, also der unerwartete intellektuelle Kontrast samt dem von Kräpelin geforderten Verhältnis von Lust und Unlust gegeben sein, ohne dass von Komik im entferntesten die Rede ist. Jedes zugleich prächtige und furchtbare Schauspiel, das ich nie gesehen, das also zu meinem „Vorstellungsschatz" in unerwarteten Gegensatz tritt, der unerwartete Anblick eines mächtigen Heeres, eines mächtig aufsteigenden Wetters und dergleichen erfüllt die Bedingungen, wenn zufällig der erhebende Eindruck der Pracht das Gefühl der Furcht überwiegt. Darum finden wir ein solches Schauspiel doch niemals komisch.

So bleibt schliesslich von der ganzen Kräpelin'schen Bestimmung der Komik nur der Vorstellungskontrast übrig. Wie der beschaffen sein müsse, davon erfahren wir nichts. Das heisst, wir erfahren nichts von der eigentlichen Hauptsache.

## Wundts Theorie.

Wir werden zu Kräpelin nachher noch einmal zurückkehren müssen. Vorerst schliessen wir an das über seine Theorie Gesagte eine Bemerkung über verwandte Anschauungen. Zunächst über die Wundts. Nur in wenigen Worten charakterisiert Wundt die Komik. Diese Worte finden sich im zweiten Bande der „Grundzüge der physiologischen Psychologie" 4. Aufl. In seiner Charakteristik vereinigt Wundt in gewisser Weise mit der Kräpelin'schen Theorie die Hecker'sche. Wundt meint: „Beim Komischen stehen die einzelnen Vorstellungen, welche ein Ganzes der Anschauung oder des Gedankens bilden, unter einander oder mit der Art ihrer Zusammenfassung teils im Widerspruch, teils stimmen sie zusammen. So entsteht ein Wechsel der Gefühle, bei welchem jedoch die positive Seite, das Gefallen, nicht nur vorherrscht, sondern auch in besonders kräftiger Weise zur Geltung kommt, weil es, wie alle Gefühle, durch den Kontrast gehoben wird."

Was ich dagegen zu sagen habe, ist der Hauptsache nach bereits gesagt:

Werden alle Gefühle durch Kontrast gehoben, so erfährt in dem Wechsel der Gefühle, wie die Lust durch die Unlust, so auch die Unlust durch die Lust eine Steigerung. Es bleibt also das Verhältnis dasselbe.

Zweitens: Das hier vorausgesetzte Kontrastgesetz existiert nicht.

Das Gefühlskontrastgesetz insbesondere ist eine psychologische Unmöglichkeit.

Drittens: Es kann auch nicht gesagt werden, dass bei der Komik das Gefühl der Lust überwiegen müsse. Die Komik des Verächtlichen, die Komik, die aus dem Lachen der Verzweiflung spricht, zeigt ein Übergewicht der Unlust. Komik ist ihrem eigentlichen Wesen nach weder Lust noch Unlust, sondern im Vergleich mit beiden etwas Neues.

Viertens: Damit ist auch schon gesagt, dass zur Komik der Wechsel der Lust und Unlust nicht gehört. Mag beim Gefühl der Komik bald die Lust- bald die Unlustfärbung stärker heraustreten; das Gefühl der Komik ist an sich ein von diesem Gegensatze unabhängiges eigenartiges Gefühl.

Fünftens, abgesehen von allem dem: Setzen wir den Fall, zwei Thatsachen lassen sich unter einen Gesichtspunkt stellen, und fordern, dass wir dies thun, wenn wir sie von einer bestimmten Seite her betrachten. Sie widerstreiten dagegen dem Versuch, dies zu thun, wenn wir andere Momente an ihnen ins Auge fassen. Hier ist für Wundt die Grundbedingung der Komik gegeben. Es kann auch daraus unter Umständen ein Wechsel der Gefühle sich ergeben. Ich achte bald auf das Moment der Übereinstimmung, bald auf das Moment des Widerstreites. Dann schwankt auch mein Gefühl zwischen Lust und Unlust. Dabei wird freilich nicht das Gefühl der Lust, sondern das der Unlust durch den „Kontrast" gesteigert: Je mehr, was beide Thatsachen Übereinstimmendes haben, zur Zusammenfassung unter den einen wissenschaftlichen Gesichtspunkt einladet, um so unangenehmer berührt es uns, wenn wir dann doch wiederum von der Unmöglichkeit der Zusammenfassung uns überzeugen müssen. Dagegen wird das Moment der Übereinstimmung keineswegs dadurch für uns erfreulicher, dass das gegenteilige Moment uns die Freude daran immer wiederum verkümmert. Verkümmerte Freude ist nicht, wie es nach dem Gesetz des „Gefühlskontrastes" sein musste, doppelte Freude.

Indessen nehmen wir an, das Kontrastgesetz bestände, und wirkte, so wie es nach Wundt wirken müsste; es würde also im obigen Falle die Lust „gehoben". Dann wären alle Bedingungen, die nach Wundt für die Komik charakteristisch sind, gegeben. Es müsste also eine den obigen Angaben entsprechende Beziehung zwischen Thatsachen jederzeit komisch sein. Das heisst jede Theorie, jede Zusammenfassung von Thatsachen, die einerseits berechtigt,

andererseits doch auch wiederum unzulässig erscheint, müsste komisch erscheinen. Nun haftet gewiss mancher wissenschaftlichen Theorie von der bezeichneten Art der Charakter der Komik an. Sie braucht nur etwa sehr selbstbewusst aufzutreten und zugleich dieses Selbstbewusstsein möglichst wenig zu rechtfertigen. Oder sie verblüfft uns momentan durch einen Schein der Wahrheit; dann aber sinkt eben das, was ihr den Schein der Wahrheit verlieh, in nichts zusammen. Aber das sind ja Voraussetzungen, die Wundt nicht macht. Es fehlt so bei Wundt die Pointe der Komik, also ihr eigentlicher Sinn.

Immerhin liegt auch in Wundts Charakteristik der Komik ein Hinweis auf Richtiges und Wichtiges. Ich denke wiederum vorzugsweise an die Anerkenntnis, dass ein Gegensatz oder ein Kontrast, und zwar, allgemein gesagt, ein Kontrast zwischen einem Positiven und einem Negativen für die Komik notwendig sei. Dass und wiefern diese Anschauung berechtigt ist, werden wir nachher genauer sehen.

Dass sie ein gewisses Recht haben müsse, können wir aber auch schon aus der Thatsache entnehmen, dass uns ähnliche Wendungen, sei es zur Charakterisierung des Witzes, sei es zur Kennzeichnung der Komik überhaupt früher und später immer wieder begegnen.

## Verwandte Theorien.

Hier kommen für uns einstweilen nur diejenigen Definitionen der Komik in Betracht, die auf die Komik überhaupt sich beziehen. Erwähnung verdient vor allem Schopenhauer, der in „Die Welt als Wille und Vorstellung“ II. Buch I § 13 sagt: „Das Lachen entsteht jedesmal aus nichts Anderem, als aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn in irgend einer Beziehung gedacht worden waren; und es ist selbst eben nur der Ausdruck dieser Inkongruenz.“ „Je richtiger einerseits die Subsumtion . . . unter den Begriff ist, und je grösser und greller andererseits ihre Unangemessenheit zu ihm, desto stärker ist die aus diesem Gegensatz entspringende Wirkung des Lächerlichen. Jedes Lachen also entsteht auf Anlass einer paradoxen und daher unerwarteten Subsumtion, gleichgültig ob diese durch Worte oder Thaten sich ausspricht. Dies ist in der Kürze die richtige Erklärung des Lächerlichen.“

Hier begegnen uns in sehr ausgesprochener Form die oben als positiv wertvoll anerkannten Momente. Im übrigen wissen wir,

warum diese Erklärung so unzulänglich ist, wie sie kurz ist und anspruchsvoll auftritt. Schopenhauers „Lächerliches" ist lächerlich, wenn es nicht ärgerlich, oder imponierend, sondern eben lächerlich ist.

Es ist zunächst lediglich ärgerlich, wenn wir plötzlich wahrnehmen, ein Objekt sei dem Begriff, unter den wir es subsumiert haben, inkongruent. Und zwar ist zu diesem Gefühl um so mehr Grund, je richtiger die Subsumtion schien, oder je mehr unser Urteil über das Objekt zwingend und einleuchtend war.

Es ist zweitens imponierend, wenn wir ein Objekt zunächst, etwa auf Grund einer bloss äusserlichen Betrachtung, einem Begriff subsumierten, dessen Anwendung eine geringe Bewertung des Objektes in sich schloss, und wenn dann plötzlich diese Subsumtion und mit ihr diese niedrige Bewertung als für das Objekt völlig unangemessen sich ausweist.

Es ist endlich komisch dann und nur dann, wenn dem Objekt vermöge der Subsumtion, oder vermöge unserer Beurteilung desselben, irgend welche Würde zukam, oder zuzukommen schien, und nun plötzlich diese Würde verleihende Subsumtion als inkongruent oder unangemessen sich darstellt. Man sieht, auch Schopenhauer setzt bei seiner Erklärung der Komik die Komik voraus.

Daneben mag erwähnt werden Lillys „Theory of the Ludicrous", Fortnightly Review, Mai 1896, wonach das Lächerliche ist: an irrational negation which arouses in the mind a rational affirmation. Sehr nahe mit Kräpelin berührt sich dann Mélinauds Erklärung in einem Aufsatz der Revue des deux mondes 1895: Pourquoi rit-on? Etude sur la cause psychologique du rire. Die Antwort auf jene Frage lautet: Quand un objet d'un côté est absurde, et d'autre trouve une place toute marquée dans une catégorie familière.

Soll auch dagegen noch eine besondere Bemerkung gemacht werden, so sei auf folgendes hingewiesen: Ein menschliches Verhalten, ein religiöser Gebrauch etwa, sei in sich möglichst „absurd". Diese Absurdität wird komisch erscheinen, wenn sie überraschend oder verblüffend ist; d. h. wenn wir die betreffenden Personen mit unserem Masse messen, sie also als vernünftige Menschen betrachten, wenn demgemäss die Unvernunft in unseren Augen den Anspruch erhebt, vernünftig, ja vielleicht erst recht vernünftig zu sein, zugleich aber völlig klar in ihrer Unvernunft einleuchtet.

Nehmen wir dagegen an, die absurde Handlung sei uns in

aller ihrer Absurdität dennoch aus Erziehung, Gewohnheit, Unkenntnis, geistiger Stumpfheit der Personen völlig verständlich, so dass wir uns sagen, die Personen müssen unter diesen Unständen so absurd sich gebärden, wie sie es thun. Dann hört die Komik auf. Es tritt dann an die Stelle der Komik dies nüchterne Verständnis oder diese klar bestimmte Einordnung in eine „catégorie familière“. Man erinnert sich des Wortes: Nicht weinen, nicht lachen, sondern verstehen. Hier ist also die „place toute marquée dans une catégorie familière“ der Komik feindlich.

Andererseits ist doch freilich auch wiederum das Verständnis des absurden Gebarens Bedingung einer bestimmten Art der Komik, nämlich der naiven Komik. Nur muss hier die Verständlichkeit in besonderem Sinne genommen werden. Nicht im Sinne der einfachen verstandesgemässen Einsicht, sondern im Sinne der Anerkenntnis: Das absurde Gebaren erscheint als Gebaren dieser Person berechtigt, sinnvoll, „natürlich“; es giebt sich darin etwas Gutes, Gesundes, eine Einsicht, kurz eine gewisse Grösse der Person kund. Andererseits aber bleibt doch das Gebaren an sich betrachtet absurd. Angenommen Mélinaud hätte an diese Art der Komik gedacht, dann gehörte seine Theorie zu den zahlreichen, deren Schiefheit sich aus der äusserlichen und unzureichenden Betrachtung bestimmter Möglichkeiten der Komik erklärt.

Endlich erwähne ich die letzte Schrift, die mit der Frage der Komik sich eingehender beschäftigt, nämlich Herkenraths Problèmes d'éstétique et de morale“, Paris 1898. Herkenrath knüpft an Mélinauds Definition unmittelbar an. Er will sie nur verallgemeinern. Zugleich bestimmt er sie genauer. Er meint, komisch sei die „réunion soudaine de deux aspects, qui paraissent incompatibles“.

Hier ist das „soudaine“ gegen Mélinaud eine Verbesserung. Aber auch die „plötzlichste“ Vereinigung zweier unverträglicher „Aspekte“ erzeugt nicht ohne weiteres die Komik. Herkenrath setzt den Fall: Wir hören aus einem Wandschrank ein Wimmern, und meinen, die Katze sei darin eingesperrt. Beim Öffnen finden wir darin unsere Tante oder unseren Schwiegervater. Dies wäre gewiss komisch. Und es trifft auch hier thatsächlich ein „Aspekt“, nämlich die Erwartung, dass das Eingeschlossene eine Katze sei, mit einem anderen damit unverträglichen „Aspekt“, nämlich der Wahrnehmung, dass es meine Tante oder mein Schwiegervater ist, plötzlich zusammen. Aber die Wahrnehmung, dass ein kleiner

Hund in den Schrank eingesperrt worden sei, würde jener Erwartung ebenso widersprechen. Worauf es ankommt, das ist: die Tante oder der Schwiegervater, diese würdevollen oder auf Würde Anspruch machenden Personen; und weiter der Umstand, dass eine solche würdevolle Person in den Schrank eingeschlossen ist, und damit plötzlich in meinen Augen ihrer Würde verlustig geht, und in dem speziellen Falle sogar auf das Niveau einer kleinen wimmernden Katze herabsinkt. Die Komik entsteht hier nicht aus der plötzlichen Vereinigung zweier unverträglicher Aspekte, sondern aus diesem Zergehen der Würde der Tante oder des Schwiegervaters.

Herkenrath meint, hier ein Beispiel gegegen zu haben, in welchem die Komik entstehe, indem an die Stelle eines erwarteten Kleinen ein Grosses oder Würdevolles tritt. In Wahrheit findet hier wie in allen Fällen der Komik das Gegenteil statt: Ein Grosses schrumpft zu einem Kleinen zusammen. Wäre dies nicht der Fall, so würde die Komik unterbleiben. Die Wahrnehmung eines reissenden Stromes, wo nach vorangehenden Erfahrungen ein wasserarmer Bach erwartet wurde, wirkt nicht komisch, sondern imponierend. Und doch haben wir auch hier die plötzliche Vereinigung zweier unverträglicher Aspekte.

---

# II. Abschnitt.

# Die Gattungen des Komischen.

## IV. Kapitel.

## Die objektive Komik.

### Kontrast des Grossen und Kleinen.

Mit den letzten Bemerkungen des vorigen Abschnittes habe ich dem Folgenden vorgegriffen. Das dort Angedeutete wird in diesem Abschnitt näher auszuführen sein.

Wir reden zunächst von der objektiven Komik. Die genauere Abgrenzung derselben von den beiden anderen Gattungen der Komik, der subjektiven und der naiven Komik, wird später, im Kapitel über die naive Komik, zu vollziehen sein. Hier genügt uns einstweilen diejenige Bestimmung des Begriffes der objektiven Komik, die sich aus dem hier Folgenden von selbst ergiebt.

Ich sagte oben, Kräpelin unterlasse es, uns zu sagen, welcher Kontrast komisch wirke. Die Antwort auf diese Frage ist teilweise seit lange gegeben. In gewisser Weise schon von der Ästhetik der Wolff'schen Schule. Diese bezeichnet den komischen Kontrast als einen Kontrast zwischen Vollkommenheiten und „Unvollkommenheiten". Deutlicher redet Kant. Ihm zufolge entsteht die Komik aus der plötzlichen Auflösung einer Erwartung in „Nichts". Nach Jean Paul ist das Lächerliche das unendlich „Kleine", das zu einem Erhabenen in Gegensatz tritt. Und dieselbe Anschauung begegnet uns in der folgenden Geschichte der Ästhetik immer wieder, in den mannigfachsten Modifikationen, in geistvollster Weise durchgeführt von Vischer.

Ich erwähne speziell noch Spencer, für den die Komik beruht auf einer „descending incongruity"; einem unvermerkten Übergang „from great things to small". Ähnlich ist für Bain der Anlass der Komik „the degradation of some person or interest possessing dignity in circumstances, that excite no other strong emotion".

Die Antwort auf die Frage nach dem Grunde der Komik, die ich meine, liegt aber im Grunde auch schon in der gewöhnlichen und jedermann geläufigen Gegenüberstellung des Erhabenen und des Komischen oder Lächerlichen. Wie kann man es unterlassen, das Recht solcher Anschauungen und Wendungen wenigstens zu prüfen?

Ein Kleines, ein relatives Nichts, dies liegt in allen diesen Wendungen, bildet jederzeit die eine Seite des komischen Kontrastes; ein Kleines, ein Nichts, nicht überhaupt, sondern im Vergleich zu demjenigen, mit dem es kontrastiert. Die Komik entsteht eben, indem das Kleine an dem Andern, zu dem es in Beziehung gesetzt wird, sich misst und dabei in seiner Kleinheit zu Tage tritt.

Damit ist auch schon gesagt, dass das Kleine in der Vorstellungsbewegung, die dem Eindruck der Komik zu Grunde liegt, jederzeit das zweite Glied sein muss, d. h. dasjenige, zu dem wir in unserer Betrachtung übergehen, nicht der Ausgangspunkt, sondern der Zielpunkt der Bewegung. Wir mögen immerhin das Kleine schon vorher wahrgenommen oder ins Auge gefasst haben, klein erscheinen im Vergleich zur anderen Seite des Kontrastes kann es doch erst, nachdem wir den Massstab, den die andere Seite liefert, aus der Betrachtung derselben schon gewonnen haben.

Dass diese Anschauung im Rechte ist, zeigen beliebige Beispiele. Auch die von Kräpelin angeführten. Wir finden uns, um zunächst

ein Beispiel zu erwähnen, das uns bei Kräpelin nicht begegnet, das aber von uns bereits oben angeführt wurde, komisch angemutet, wenn wir neben einem mächtigen Palast ein kleines Häuschen, wohl gar ein solches, das in seiner Form den Palast nachahmt, stehen sehen. Die komische Wirkung tritt noch sicherer ein, wenn das kleine Häuschen eine ganze Reihe mächtiger Bauten unterbricht. Kräpelins Fehler besteht darin, dass ihm dieser Kontrast zwischen Gross und Klein ein Kontrast ist wie jeder andere, und dass er die Stellung der Glieder des Kontrastes nicht beachtet. Denken wir uns eine Reihe von mächtigen Palästen durch einen Bau unterbrochen, dessen Bauart eine ganz andere ist, der ihnen aber an Mächtigkeit nichts nachgiebt, eine grosse Kirche, ein Theater oder dergleichen, dann unterbleibt der Eindruck der Komik. Und angenommen, wir gehen erst zwischen Reihen kleiner Häuser und erblicken plötzlich einen riesigen Palast, so schlägt er gar in den des Erstaunens um; obgleich natürlich der Kontrast zwischen Klein und Gross nicht kleiner ist, als der zwischen Gross und Klein. Man vergleiche hier auch die Beispiele, die am Ende des vorigen Abschnittes angeführt wurden.

In dem obigen Beispiele ist das „Kleine" ein Kleines der Ausdehnung. Ein solches ist es nicht in allen Fällen. Was ich mit dem Kleinen, dem relativen Nichts oben meinte, das ist überhaupt das für uns relativ Bedeutungslose, dasjenige, was für uns, sei es überhaupt, sei es eben jetzt, geringeres Gewicht besitzt, was geringeren Eindruck macht, uns in geringerem Masse in Anspruch nimmt, oder wie sonst wir uns ausdrücken mögen. Dergleichen Prädikate kann aber ein Objekt aus gar mancherlei Gründen verdienen.

Auf Eines muss ich besonders aufmerksam machen. Die Art, in der Objekte auf uns wirken oder uns in Anspruch nehmen, pflegt der Hauptsache nach nicht auf dem zu beruhen, was sie für unsere Wahrnehmung sind, sondern auf dem, was sie uns bedeuten, oder anzeigen, woran sie gemahnen oder erinnern. Die Wirkung der Worte liegt vor allen Dingen an dem, was sie sagen, nicht minder die der sichtbaren Formen, sei es einzig, sei es zum wesentlichen Teile, an den Gedanken, die sie in uns erwecken.

Schon für die Komik der „leicht zu ertragenden menschlichen Gebrechen" kommt dies in Betracht. Inwiefern, dies wird deutlich, wenn man bedenkt, dass von Haus aus, das heisst abgesehen von den Vorstellungen und Gedanken, die wir auf Grund mannigfacher Erfahrungen hinzufügen, die Bildung des menschlichen Körpers über-

haupt kein Gegenstand besonderen Interesses ist. Der menschliche Körper wäre uns sogar, wenn wir alle diese „associativen Faktoren“ einen Augenblick zum Schweigen bringen könnten, die gleichgültigste Sache von der Welt. Er gewinnt Bedeutung, indem mit ihm der Gedanke an ein darin waltendes körperliches und geistiges Leben aufs Innigste verwächst. Er wird dadurch zum sinnlichen Träger der Persönlichkeit. Nicht nur das Auge ist Spiegel des Innern, sondern der ganze Körper in allen seinen Teilen, wenn auch nicht überall in gleichem Grade. Dies heisst nicht, wir lesen aus jeder Form des menschlichen Körpers ein bestimmtes, thatsächlich darin verkörpertes Leben in zutreffender Weise heraus. Nur dies ist mit jener Behauptung gesagt, es werde durch jede Form auf Grund der Erfahrung die Vorstellung eines bestimmt gearteten Lebens in uns erweckt, gleichgültig ob die Vorstellung jedesmal der Wirklichkeit entspricht, oder nicht. Ausserdem muss hinzugefügt werden, dass solche Vorstellungen uns nicht zum Bewusstsein zu kommen brauchen, wenn das Interesse an der Form entstehen, also die Form uns bedeutungsvoll werden soll.

Die normalen Formen des menschlichen Körpers sind es aber, mit denen vor allem der Gedanke an positives, in gewisser Fülle, Kraft, Ungestörtheit vorhandenes körperliches und geistiges Leben sich verknüpft. Sie heissen eben normal, weil in ihnen überall das Mass von „Leben“ und Lebensfähigkeit sich darstellt oder darzustellen scheint, das wir allgemein fordern oder für wünschenswert halten. Sie sind eben damit für uns Gegenstand erheblichen positiven Interesses und darum bedeutungs- und eindrucksvoll. Mit diesem Interesse Hand in Hand geht dann das negative Interesse, das solche abnorme Formen für uns haben, die die Vorstellung eines erheblichen Eingriffs in jenes körperliche und geistige Leben oder einer erheblichen Herabminderung desselben erwecken. Auch dies negative Interesse involviert eine entsprechende Eindrucksfähigkeit.

Dagegen erscheinen Abweichungen von der normalen Form, die mit keiner derartigen Vorstellung verbunden sind, notwendig relativ „nichtssagend“ und damit psychologisch mehr oder weniger gewichtlos. Sie erscheinen insbesondere dem Sinn und Inhalt der normalen Formen gegenüber entweder als ein Zuwenig oder als ein Zuviel oder als beides zugleich. Der übermässig Hagere bleibt schon rein äusserlich betrachtet hinter der normalen Bildung zurück. Aber nicht dies äusserliche Zurückbleiben, sondern der damit sich verbindende Gedanke einer geringeren Kraft- und Lebensentfaltung

lässt die Form relativ nichtig erscheinen. Dasselbe gilt von der zu kleinen Nase. Sie macht den Eindruck der Verkümmertheit, als habe der Organismus nicht Kraft genug gehabt, eine normale Nase zu bilden; indem sie an die Bildung der kindlichen Nase erinnert, erweckt sie zugleich die Vorstellung einer niedrigeren Stufe geistigen Lebens. Dagegen erscheint die zu grosse Nase, soweit sie über das normale Mass hinausgeht, als ein Überschüssiges, Zweckwidriges, zum Ganzen des Organismus und des ihn erfüllenden Lebens im Grunde nicht mehr Hinzugehöriges, und insofern Sinnloses und Nichtiges. Dort ist für unsere Vorstellung mit der Form zugleich der Inhalt vermindert; hier reicht der Inhalt nicht zu für die Form, so dass diese teilweise inhaltlos erscheint. Endlich vereinigen sich beide Arten relativer Bedeutungslosigkeit beim übermässig Fetten. Das Fett erscheint als kraftlose, also bedeutungslose Wucherung, zugleich hemmt es das gewohnte Mass freier Bewegung und Lebensbethätigung.

Unter denselben Gesichtspunkt stellt sich der Typus und die Hautfarbe des Negers, über welchen der Ungebildete, und das Neue, worüber das Kind lacht. Der Negertypus erweckt allgemein gesagt die Vorstellung einer niedrigeren Stufe der Entwicklung; die Hautfarbe ist wenigstens dem Ungebildeten als Farbe des menschlichen Körpers unverständlich. An sich besitzt ja auch die weisse Hautfarbe keine besondere Würde. Aber sie gehört für uns, wie die normalen Formen, zum Ganzen des Menschen, ist Mitträger des Gedankens an menschliches Leben geworden, auch auf sie hat sich damit etwas von der Würde der menschlichen Persönlichkeit übertragen. Diese Würde fehlt naturgemäss der schwarzen Hautfarbe, so lange wir nicht gelernt haben, auch sie als rechtmässige menschliche Hautfarbe zu betrachten. Sie ist also so lange ein relatives Nichts. Ebenso ist das Neue für das Kind ein relativ Bedeutungsloses, weil das Kind seine Bedeutung, die Zugehörigkeit zu Anderem, aus dem sich die Bedeutung ergiebt, die Brauchbarkeit zu diesem oder jenem Zweck u. s. w. noch nicht kennen gelernt hat. Als Unverstandenes, noch Sinnloses, und darum Nichtiges, nicht um der Neuheit willen, ist das Neue dem Kinde komisch, — soweit es dies ist.

Wie in den bisher besprochenen, so ist es in allen Fällen der Anschauungskomik wesentlich, dass das relativ Nichtige als ein solches erscheine, nicht irgendwo oder irgendwann, sondern in dem Gedanken- oder Vorstellungszusammenhang, in den es hineintritt; oder, wie wir auch sagen können, dass es nichtiger erscheine, als

der Vorstellungs- oder Gedankenzusammenhang, in den es sich einfügt, fordert oder erwarten lässt. Wir erwarten, wenn wir an einer Reihe grosser Gebäude vorübergegangen sind, nun auch weiter grosse Gebäude anzutreffen. Wir fordern oder erwarten von allem dem, was nun einmal zum Menschen gehört, nicht bloss seinen Reden und Handlungen, sondern auch den Formen und Farben seines Körpers, dass sie uns den Eindruck einer gewissen Bedeutsamkeit machen, dass in ihnen für unser Gefühl oder Bewusstsein ein gewisser — nicht überall identischer, auch nicht überall gleich erhabener — Sinn, ein gewisses Mass von Zweckmässigkeit, körperlicher oder geistiger Lebenskraft und Leistungsfähigkeit sich ausspreche, oder auszusprechen scheine. Wir erwarten, wenn wir unserm Freunde begegnen, an ihm alle die Züge der äussern Erscheinung wieder wahrzunehmen, die wir gewohnt sind als zu ihm gehörig zu betrachten und die schon dadurch eine gewisse positive Bedeutung für uns gewonnen haben u. s. w. Die Komik entsteht, wenn an Stelle des erwarteten Bedeutungs- oder Eindrucksvollen und unter Voraussetzung eben des Vorstellungszusammenhanges, der es erwarten lässt, ein für uns, unser Gefühl, unsere Auffassung, unser gegenwärtiges Verständnis minder Eindrucksvolles sich einstellt.

## Nachahmung und Karikatur.

Die Wichtigkeit dieser Bestimmung erhellt noch besonders deutlich, wenn wir jetzt mit Kräpelin innerhalb der Anschauungskomik die Fälle der Komik der Nachahmung und der Karikatur speciell ins Auge fassen. Wir sehen nach Kräpelin bei der Komik der Nachahmung „die eine von zwei uns als verschieden bekannten Individualitäten eine teilweise Übereinstimmung mit der andern gewinnen und werden dadurch gezwungen, jene beiden Vorstellungen miteinander in nahe Beziehung zu setzen, ohne sie doch natürlich zu einer vollständigen Deckung bringen zu können.“ Darauf beruht hier für Kräpelin die Komik. Nach dieser Theorie müsste das Gefühl der Komik immer entstehen, wenn zwei Personen sich in gewissen Punkten entschieden ähnlich, in andern entschieden unähnlich sind, wenn beispielsweise von zwei Brüdern der eine ganz die Züge des Vaters hat, während der andere teilweise dem Vater, teilweise der Mutter gleicht. Auch hier setzen wir ja Personen in nahe Beziehung, ohne sie zur Deckung bringen zu können.

Kräpelins Theorie vergisst eben auch hier wiederum die

Hauptsache. Er übersieht in der Komik der Nachahmung die Nachahmung. Nachahmung ist Herauslösung von Zügen einer Person, Eigentümlichkeiten derselben, Arten zu sprechen, zu handeln, sich zu bewegen, aus dem Zusammenhang, dem sie angehören und in dem sie ihre Bedeutung haben.

Dabei können zwei Möglichkeiten unterschieden werden. Die nachgeahmten Eigentümlichkeiten seien zunächst Eigentümlichkeiten irgend welcher Art. Sofern wir sie an der Person wahrnehmen, der sie zugehören, sind sie Eigentümlichkeiten dieser Person; d. h. diese Person giebt ihr Wesen darin nach gewisser Richtung kund; sie sind nicht bloss diese Eigentümlichkeiten, sondern Eigentümlichkeiten, in denen diese Person steckt. Nun werden sie von mir nachgeahmt. Damit erscheinen sie von dieser Person losgelöst. Zugleich erscheinen sie doch für denjenigen, der weiss, dass ich nachahme, nicht etwa auf mich übertragen. Sie werden nicht als mir thatsächliche zukommende Eigentümlichkeiten aufgefasst. Sie sind also isoliert; schweben sozusagen in der Luft. Andererseits werden sie doch immer noch als Eigentümlichkeiten der anderen Person erkannt. Man weiss, ich ahme jene Person nach.

Damit ist der Grund zur Komik gegeben. Die Eigentümlichkeit, die als Eigentümlichkeit der Person ihren Sinn hat, büsst vermöge der Loslösung von der Person diesen Sinn ein. Sie ist, als zur Person gehörig betrachtet, Ausdruck des Wesens derselben; indem ich durch die Nachahmung gezwungen werde, sie für sich zu betrachten, geht sie dieses Anspruches verlustig. Sie hat, sofern sie der Person zugehört, diese zum Inhalt oder Substrat, jetzt kommt ihr dieser Inhalt oder dies Substrat abhanden. Sie wird mit einem Worte zur leeren Form. Immer wieder, wenn ich sie im Zusammenhang der Person betrachte, füllt sich die Form mit persönlichem Inhalte; und jedesmal wenn ich sie in ihrer Isolierung betrachte, schrumpft sie zur leeren Form zusammen. Ein Etwas wird zu einem Nichts. Dies aber ist der Grund aller Komik.

Aus dem Gesagten ergiebt sich, dass die komische Wirkung der Nachahmung umso grösser sein muss, einmal je mehr das ganze Wesen der Person in der nachgeahmten Eigentümlichkeit sich kund giebt, je charakteristischer also die Eigentümlichkeit für die Person ist, zum anderen, je weniger die Eigentümlichkeit zu mir passt, je weniger sie also als meine Eigentümlichkeit genommen werden kann.

Andererseits steigert sich die Wirkung notwendig, wenn wir

die zweite der oben gemeinten Möglichkeiten ins Auge fassen, d. h. wenn wir annehmen die Eigentümlichkeit sei eine „Eigenheit“, ich meine: ein solcher Zug der nachgeahmten Person, der im Vergleich zum normalen menschlichen Wesen, ebenso wie die leicht zu ertragenden Gebrechen, als ein Zuviel oder ein Zuwenig erscheint, also in jedem Falle einen Eindruck relativer Nichtigkeit zu machen geeignet ist. Ich sage mit Absicht: geeignet ist; denn dass solche „Eigenheiten“ an der Person selbst als Kleinheiten oder Schwächen erscheinen müssten, soll hier nicht gesagt sein. Sie erscheinen dann um so sicherer als solche in der Nachahmung. Eine Art zu sprechen etwa verrät eine gewisse Weichheit, ein Sichgehenlassen des Gefühls. Die Gefühlsweichheit passt aber zur Person, ist mit anderen wertvollen Eigenschaften derselben notwendig verbunden; wir finden sie darum an der Person völlig in Ordnung. So finden wir ja an ganzen Gattungen von Menschen, an den verschiedenen Geschlechtern, Lebensaltern, Ständen, Besonderheiten in der Ordnung und fordern sie sogar, die ohne Rücksicht auf die besondere Natur der Träger als Kleinheiten erscheinen würden.

Oder, gehört die Eigentümlichkeit nicht zum Wesen der Person, in dem Sinne, dass wir gar nichts Anderes von ihr erwarten, dann haben wir uns doch vielleicht in die Person und die Eigentümlichkeit gefunden. Wir haben gelernt die Persönlichkeit als Ganzes zu fassen; und in ihrer Ganzheit, zu der auch die Schwäche gehört, ist sie uns vertraut. — Indem ich nun aber die Eigentümlichkeit nachahme, reisse ich sie aus jenem Zusammenhang heraus. Sie wird jetzt gewissermassen Gegenstand absoluter Beurteilung, d. h. sie tritt statt in ihrer Beziehung zu ihrem Träger, in ihrer Beziehung zum Menschen überhaupt ins Bewusstsein. Sie wird gemessen an dem, was man vom Menschen überhaupt erwartet. Und in diesem Zusammenhang stellt sie sich als Kleinheit dar und wirkt entsprechend. Sie wirkt komisch.

Völlig entgegengesetzte Eigenschaften können auf diese Weise durch Nachahmung komisch werden. Wie die Sprechweise, die ein Sichgehenlassen des Gefühls verrät, so auch die besonders energische, trotzig herausfordernde, kommandomässige. Der Kommandoton bleibt nicht hinter dem zurück, was wir im allgemeinen zu erwarten pflegen, sondern geht darüber hinaus; er lässt aber seinerseits einen entsprechenden Zweck und Inhalt der Rede erwarten. Auch wo der fehlt, ertragen wir am Ende den Ton, wenn die Person und Stellung dazu passen. Reissen wir ihn, nachahmend, aus diesem

Zusammenhang, so erscheint er in seiner Zweck- und Inhaltlosigkeit und damit relativ nichtig.

Man sieht leicht, dass zwischen den beiden hier unterschiedenen Fällen hinsichtlich des Grundes der Komik derselbe Gegensatz besteht, wie zwischen der zu kleinen und der zu grossen Nase oder zwischen übermässiger Hagerkeit und übermässiger Körperfülle. Ein Objekt wird komisch das eine Mal, weil es selbst eine Erwartung unerfüllt lässt, das andere Mal, weil es eine Erwartung erregt, die unerfüllt bleibt. Dieser Gegensatz geht durch. Der Mann, der ein Kinderhäubchen aufsetzt, und der kleine Junge, der sich einen Cylinder aufs Haupt stülpt, beide sind gleich komisch. Zunächst ist dort das Häubchen komisch, weil man an seiner Stelle die würdige männliche Kopfbedeckung erwartet, hier das Kind, weil wir als Träger des würdigen Cylinders einen Mann erwarten. Dann aber heftet sich die Komik auch, in jenem Falle an den Mann, in diesem an den Cylinder, weil der Mann, indem er das Häubchen aufsetzt, seiner Würde als Mann, der Cylinder, indem er sich herablässt das Haupt des Kindes zu schmücken, seiner Würde als männliche Kopfbedeckung sich zu begeben scheint.

Mit der Komik der Nachahmung ist die der Karikatur verwandt. Auch bei der letzteren werden „Eigenheiten" herausgehoben, nicht durch Herauslösung aus dem gewohnten Zusammenhang, aber durch Steigerung. Ich zeichne einen Menschen im übrigen korrekt, vergrössere aber die etwas zu grosse, oder verkleinere die etwas zu kleine Nase, verstärke die Hagerkeit oder die Rundung der Person u. s. w. In jedem Falle handelt es sich um die Hervorhebung eines relativ Nichtigen. Dies macht zunächst die Karikatur selbst zum Gegenstand der Komik, dann auch das Original, mit dem wir nicht umhin können sie zu identifizieren.

Dass Kräpelin das Wesentliche dieses Vorgangs übersieht, verwundert uns nicht mehr. Die Komik beruht ihm hier wie bei der Nachahmung auf Ähnlichkeit und daneben bestehendem Kontrast: Die Karikatur lässt die Ähnlichkeit prägnant hervortreten, sorgt aber zugleich dafür, dass der Kontrast mit dem Original genügend gewahrt bleibt. Nach dieser Theorie müsste jedes in einigen Teilen getroffene, in andern vom Original entschieden abweichende Bildnis komisch wirken, selbst dann, wenn die Abweichung vielmehr in einer Vertuschung oder Weglassung solcher Eigentümlichkeiten bestände, die im Original abnorm oder komisch sind.

## Situationskomik.

Sollte aus dem Bisherigen das Recht der an **Kräpelin** geübten Kritik und der an Stelle der seinigen gesetzten Anschauung noch nicht völlig deutlich geworden sein, dann wird die Betrachtung der zweiten **Kräpelin**'schen Hauptgattung der Komik hoffentlich zu diesem Ziele führen. **Kräpelin** bezeichnet als solche die Situationskomik. „Das gemeinsam wirkende Element der Situationskomik ist stets ein Missverhältnis zwischen menschlichen Zwecken und deren Realisierung". Dass diese Angabe, auch wenn wir nur **Kräpelins** Beispiele ins Auge fassen, zu enge ist, verschlägt uns hier um so weniger, als **Kräpelin** selbst sie im darauf folgenden Satze wieder aufhebt und den Begriff der Situation wesentlich erweitert: „Gerade das ist das Charakteristische der Situation, dass sie keinen Ruhezustand zulässt, sondern einen einzelnen Moment aus einer Reihe von Handlungen oder Begebenheiten herausgreift". Darnach wäre die Situationskomik die Komik des Nacheinander von Begebenheiten oder Handlungen.

Dagegen ist mir der Umstand wesentlich, dass jene Bestimmung zugleich zu weit ist. Auch bei der Situationskomik kann nicht ein Missverhältnis als solches das Gefühl der Komik erzeugen. Auch hier entsteht dies Gefühl nur, indem ein Element in dem Gedankenzusammenhang, in den es hineintritt, als ein relativ Kleines erscheint. Wiederum ist dabei notwendig das Kleine der Zielpunkt, nicht der Ausgangspunkt der gedanklichen Bewegung. Es ist nicht komisch, wenn Columbus, statt den Seeweg nach Ostindien zu finden, Amerika entdeckt. Der Kontrast zwischen „Zweck" und „Realisierung" ist hier gross genug, aber er ist nicht zugleich ein Kontrast zwischen Gross und Klein. Dagegen wäre Columbus Gegenstand der Komik geworden, wenn er schliesslich auf irgendwelchem Umweg in längst bekannter Gegend gelandet wäre und diese vermeintlich entdeckt hätte. Es ist nicht komisch, sondern furchtbar, wenn ein Apotheker sich vergreift und dem Kranken statt des Heilmittels ein tötliches Gift giebt. Dagegen würde der Eindruck der Komik nicht ausbleiben, wenn wir sähen, dass jemand seinem Feinde, in der Meinung ihn zu vergiften, ein unschädliches Pulver eingegeben habe. **Kräpelin** freilich glaubt Fällen jener Art ihre Beweiskraft zu nehmen, indem er erklärt, es dürften, wo die Komik zu stande kommen solle, „keine Unlustgefühle" erregt werden; aber wie es komme, dass in gewissen Fällen statt des Gefühles der Komik ein

Gefühl der Unlust erzeugt werde, das ist eben die Frage, um die es sich handelt, ganz abgesehen davon, dass ja auch nach Kräpelins eigner Meinung Unlustgefühle zur Komik hinzugehören.

Ob der anderen Bedingung, dass das Kleine Zielpunkt der Bewegung sei, in einem gegebenen Falle genügt sei, dies erfahren wir am einfachsten, wenn wir wiederum, wie schon oben, den Begriff der Erwartung oder Forderung verwenden. „Komisch wirkt die Erfolglosigkeit lebhafter Bemühungen." In der That ist es komisch, wenn wir den Schulmeister sich vergeblich mühen sehen, eine Schar ungezogener Rangen zur Ruhe zu bringen. Dagegen irrt Kräpelin, wenn er dieselbe Wirkung dem „unvermuteten Erfolg geringfügiger Bestrebungen" zuschreibt. So ist es nicht komisch, sondern imponierend, wenn eine Person durch ihr blosses Auftreten, einen Blick, ein Wort, eine geringfügige Bewegung, eine grosse Menge beherrscht und leitet. Der Unterschied beider Fälle besteht aber eben darin, dass der Erfolg dort hinter dem zurückbleibt, was wir nach gewöhnlicher Erfahrung erwarten oder fordern, während er hier darüber hinausgeht. Ebenso entsteht der Eindruck der Komik, wenn viel versprochen und wenig geleistet wird, wenn jemand stolz und selbstbewusst auftritt und über kleine Hindernisse stolpert, wenn der Erwachsene redet, handelt, denkt wie ein Kind u. s. w.; er entsteht nicht, wenn umgekehrt wenig versprochen und viel geleistet wird, wenn jemand bescheiden auftritt und leistet, was nach der Art seines Auftretens niemand von ihm erwartete, wenn das Kind, ohne doch unkindlich zu erscheinen, einen Grad des Verständnisses verrät, dem wir in seinem Alter sonst nicht zu begegnen gewohnt sind.

Nur unter einer Bedingung kann auch bei Fällen dieser letzteren Art das Gefühl der Komik sich einstellen; dann nämlich, wenn sich in unseren Gedanken der Zusammenhang der Facta in der Weise umkehrt, dass dasjenige, was dem natürlichen Gang der Dinge zufolge an die Stelle des Erwarteten tritt, zu dem wird, was die Erwartung erregt, und umgekehrt. Angenommen etwa, wir sehen nicht die geringe Bemühung und auf diese folgend das bedeutsame Ergebnis, sondern hören zuerst von dem letzteren, und erwarten nun oder fordern an der Hand geläufiger Erfahrung, dass eine bedeutsame Anstrengung vorausgegangen sei, oder wir sehen wohl erst die geringe Bemühung, und dann den grossen Erfolg, wenden aber nachher unsern Blick von dem Erfolg wiederum zurück zur geringen Bemühung und finden diese geringfügiger als wir eigent-

lich glauben erwarten zu müssen, — in jedem der beiden Fälle kann die geringfügige Bemühung komisch erscheinen. Aber derartige Fälle wiederlegen nicht, sondern bestätigen unsere Behauptung. Nicht der objektive Zusammenhang, sondern der Zusammenhang in unserem Denken und das Vorher und Nachher innerhalb dieses Zusammenhangs, ist ja für uns das Entscheidende.

## Die Erwartung.

Mit der Anschauungs- und Situationskomik ist für Kräpelin der Umkreis der objektiven Komik abgeschlossen. Entsprechend könnten auch wir die Kritik der Kräpelin'schen Theorie abschliessen, wenn wir uns nicht bereits in einen neuen Streit mit ihrem Autor verwickelt hätten. Wir thaten dies durch die Art, wie wir den Begriff der Erwartung verwandten. Die Einführung dieses Begriffs geschah gelegentlich; und seine Verwendung schien in den speziell angeführten Fällen wohl gerechtfertigt. Es fehlt aber noch — nicht nur die prinzipielle Rechtfertigung, sondern sogar die genauere Bezeichnung desjenigen, was eigentlich mit diesem Begriff gesagt sein solle. Beides wollen wir im Folgenden nachzuholen versuchen. Dabei wird auch erst die volle Tragweite dieses Begriffs deutlich werden.

Wie schon erwähnt, erklärt Kant die Komik aus der plötzlichen Auflösung einer Erwartung in Nichts. Auch Vischer lässt die Erwartung als ein wesentliches Moment der Komik erscheinen, wenn er gelegentlich das „Erhabene", zu dem das Nichtige in komischen Gegensatz tritt, mit dem identifiziert, was irgend eine, wenn auch an sich unmerkliche Erwartung und Spannung erregt." (Ästhetik I, § 156).

Mit solchen Erklärungen scheint eben unsere Anschauung ausgesprochen. Dagegen spricht Kräpelin der Erwartung jede prinzipielle Bedeutung ab, obgleich er doch wiederum jener Kant'schen Bestimmung ein gewisses Recht zugesteht.

Zunächst soll die Erwartung die Wirkung der Komik nur verstärken. Was die Wirkung eigentlich hervorbringt, ist der Vorstellungskontrast. Darnach sind Kontrast und in Nichts aufgelöste oder enttäuschte Erwartung für Kräpelin jederzeit nebeneinander stehende Momente. Von einem solchen Nebeneinander nun konnten wir in den oben besprochenen Fällen nichts bemerken. Vielmehr lag eben in der Enttäuschung der Erwartung, d. h. in dem Kontrast

zwischen dem Erwarteten und dem relativen Nichts, das dafür eintrat, jederzeit der ganze Grund der Komik.

Es ist, um viele Fälle in einen Typus zusammenzufassen, komisch, wenn Berge kreissen und ein winziges Mäuschen wird geboren. Man lasse dabei die Erwartung weg, nehme an, das Kreissen der Berge gebe zu keiner Vermutung über die Beschaffenheit dessen, was daraus entstehen möge, Anlass, so dass der Gedanke, es werde etwas Grosses geboren werden, nicht näher liegt als der entgegengesetzte, und die Komik ist dahin. Sie beruht also freilich auf einem Kontrast, aber nicht auf dem Kontrast der Berge und des Mäuschens, sondern auf dem Kontrast des Erwarteten und des dafür Eintretenden.

Dies wird noch deutlicher in anderen Fällen. Vor mir liege ein chemischer Körper, der bei einem leichten Schlage mit lautem Knall explodieren soll. Indem ich den Schlag ausführe, bin ich auf den Knall gefasst. Ich höre aber thatsächlich nur das Geräusch, das der Schlag auch sonst hervorgebracht hätte: der Versuch ist missglückt. Hier ist dasjenige, was die Erwartung erregt, die Wahrnehmung des Schlages, an sich so geringfügig wie dasjenige, was folgt. Kein Kontrast irgendwelcher Art findet statt zwischen dem leichten Schlage und dem Geräusch. Der Kontrast besteht einzig zwischen dem Geräusch und der erwarteten Explosion. Hierin also ist der Grund der Komik zu suchen.

Diesen Fällen lassen sich leicht solche entgegenstellen, in denen lediglich darum *keine* komische Wirkung entsteht, weil die Erwartung und ihre Auflösung in Nichts *fehlt*. Im Vergleich zu einem hohen Berge erscheint jedes darauf stehende Haus klein. Das Haus ist darum doch nicht notwendig kleiner als man erwartet. Unter dieser Voraussetzung fehlt dann auch die Komik, trotz jenes Kontrastes zwischen Berg und Haus.

Darnach müssen wir jetzt sogar *Kräpelins* Kontrasttheorie in einem neuen wesentlichen Punkte korrigieren. Wir korrigieren damit zugleich uns selbst, sofern wir uns oben die *Kräpelin*'sche Ausdrucksweise einstweilen gefallen liessen. Der Kontrast zwischen menschlichen Zwecken und ihrer Realisierung, zwischen lebhaften Bemühungen und deren Erfolglosigkeit u. s. w., auf den *Kräpelin* die Situationskomik gründete, hat als solcher mit der Komik gar nichts zu thun. An seine Stelle tritt der Kontrast zwischen der erwarteten und der thatsächlichen Realisierung, zwischen dem Erfolg, den wir den Bemühungen, sie mögen „lebhaft“ sein oder nicht,

naturgemäss zuschreiben, und der wirklichen Erfolglosigkeit. Ebenso tritt bei der Anschauungskomik an die Stelle des Kontrastes zwischen „dem angeschauten Gegenstand und Bestandteilen unseres Vorstellungsschatzes“ der Kontrast zwischen der Beschaffenheit des Angeschauten, die wir auf Grund unseres Vorstellungsschatzes naturgemäss voraussetzen, und derjenigen, die die Anschauung aufweist. Mit einem Worte, der Vorstellungskontrast löst sich auf in den Kontrast zwischen einem Erwarteten (Geforderten, Vorausgesetzten) und einem an die Stelle tretenden Thatsächlichen. Dies ist der eigentliche „intellektuelle“ Kontrast, den Kräpelin sucht, aber nur mit diesem Namen zu bezeichnen weiss.

Zweitens versichert Kräpelin, die Erwartung sei „natürlich“ nur beim successiven Kontrast von Bedeutung. Dagegen berufe ich mich zunächst auf den Sprachgebrauch, der nichts dawider hat, wenn ich sage, man erwarte bei Menschen eine gewisse normale Körperbildung, oder man erwarte, wenn man einen für Erwachsene bestimmten Tisch sehe, dass auch die um ihn herumstehenden Stühle Stühle für Erwachsene seien, nicht Kinderstühle u. dgl. Oder ist der Sprachgebrauch hier unwissenschaftlich? — Dann ziehe ich mich aus dem Streit, indem ich sage, was ich hier unter Erwartung verstehe. Diese Pflicht liegt ja ohnehin jedem ob, der die Erwartung zur Erklärung der Komik verwendet oder sie ausdrücklich davon ausschliesst.

Die Erwartung einer Wahrnehmung oder einer Thatsache ist jedenfalls ein Zustand des Bereit- oder Gerüstetseins zum Vollzug der Wahrnehmung, bezw. zur Erfassung der Thatsache. Ein solches Bereitsein kann in unendlich vielen Stufen stattfinden. Ich bin nicht bereit eine Wahrnehmung zu vollziehen, wenn Anderes, das mit der Wahrnehmung in keinem Zusammenhang steht, mich gänzlich in Anspruch nimmt, oder gar Vorstellungen sich mir aufdrängen, deren Inhalt dem Inhalt jener Wahrnehmung widerspricht. So bin ich nicht vorbereitet einen Glockenschlag zu hören, wenn Gedanken, die mit dem Glockenschlage in keiner Beziehung stehen, mich ganz und gar beschäftigen. Ich bin in noch minderem Grade vorbereitet, jemand eine bedeutende Leistung vollbringen zu sehen, wenn seine ganze Persönlichkeit vielmehr den Eindruck der Unfähigkeit zu jeder bedeutenden Leistung macht.

Dagegen kann ich mich schon in gewisser Weise auf den Schall vorbereitet nennen, wenn mich in dem Augenblicke, wo er eintritt, nichts besonders in Anspruch nimmt, wenn also die Schallwahrnehmung relativ ungehindert in mir zu stande kommen kann. Ich

bin ebenso in gewisser Weise vorbereitet, die Leistung sich vollziehen zu sehen, wenn ich hinsichtlich der Leistungsfähigkeit der Person kein günstiges, aber auch kein ungünstiges Vorurteil hege.

Doch ist in diesen Fällen die Bereitschaft noch eine lediglich negative. Sie kann dann aber in den verschiedensten Graden zur positiven werden. Bleiben wir bei der Leistung. Angenommen die Person, über deren Leistungsfähigkeit ich nichts weiss, habe die glückliche Vollführung eines nicht über gewöhnliche menschliche Kräfte hinausgehenden, auch mit keinen übergrossen Schwierigkeiten verbundenen Unternehmens angekündigt. Daraus ergäbe sich schon ein erhebliches Mass positiver Bereitschaft. Ich verstehe die Ankündigung und bin gewohnt anzunehmen, dass derjenige, der eine solche Ankündigung ausspricht, nicht nur den guten Willen habe, sie zu erfüllen, sondern auch Mittel und Wege dazu finden werde. Dieser erfahrungsgemässe Zusammenhang zwischen Ankündigung und Vollführung des Unternehmens bereitet mich auf die Wahrnehmung des Unternehmens vor, leitet die seelische Bewegung darauf hin; oder wenn man lieber will, der Gedanke an die Ankündigung thut dies vermöge jenes Gedankenzusammenhanges oder auf dem dadurch bezeichneten Wege. Dass die Hinleitung wirklich stattfindet, erfahre ich, sobald ich die Leistung sich wirklich vollziehen sehe. Ich erlebe den Vollzug derselben nicht nur ohne Befremden und Überraschung, sondern wie etwas, das so sein muss. Ich finde mich in das Erlebnis nicht nur ohne Widerstreben, sondern ich würde mich umgekehrt nur mit einem gewissen Widerstreben in das Nichteintreten desselben finden. Dies Streben, bezw. Widerstreben kann nur in dem Vorhandensein eines auf die Wahrnehmung des Vollzugs der Leistung hinleitenden oder hindrängenden Faktors seinen Grund haben.

Damit ist indessen noch nicht der höchste Grad der Bereitschaft erreicht. Sie steigert sich, wenn ich von der Leistungsfähigkeit der Person die beste Meinung habe, wenn ich zugleich an ihrer Zuverlässigkeit nicht zweifle, wenn endlich solche Elemente, die dem, was kommen soll, unmittelbar angehören, in der Wahrnehmung oder Erfahrung bereits gegeben sind. Ich weiss etwa, der Moment, für den die Leistung angekündigt war, ist da; ich sehe auch die Person zum Vollzug derselben sich anschicken. Jetzt wird mein Vorstellen gleichzeitig durch alle diese Faktoren auf die Wahrnehmung des wirklichen Vollzugs der Leistung hingeleitet. Die Energie dieser Hinleitung nimmt zu; bis zu dem Momente, wo es sich entscheiden

muss, ob die That geschieht oder nicht. Wiederum verrät sich die vorbereitende Kraft jener Faktoren in der unmittelbaren Erfahrung. Immer begieriger und leichter vollziehe ich die Wahrnehmung der Leistung, wenn sie wirklich geschieht, und immer befremdlicher finde ich mich angemutet, wenn sie schliesslich dennoch unterbleibt.

Vielleicht freilich giebt man nicht viel auf diese unmittelbare Erfahrung. Dann mag daran erinnert werden, dass die Wirksamkeit solcher Faktoren auch experimentell feststeht. Psychische Messungen ergeben, dass Wahrnehmungsinhalte um so schneller von uns erfasst werden oder zu unserem Bewusstsein gelangen, je mehr derartige Faktoren, je mehr also Vorstellungs- oder Wahrnehmungsinhalte, die mit der neuen Wahrnehmung in engem erfahrungsgemässem Zusammenhang stehen, bereits gegeben sind. So ist die Zeit, die zwischen der Auslösung eines Schalles und der Wahrnehmung desselben verfliesst, kürzer, wenn derjenige, der ihn hört, vorher weiss, es werde ein Schall von dieser bestimmten Beschaffenheit erfolgen, als wenn er ihn völlig unvorbereitet hört; sie ist noch kürzer, wenn dem Schall in bestimmter, dem Hörer genau bekannter Zeit irgendwelches Signal vorangeht. Diese successive Verkürzung der Zeit beweist so deutlich als möglich die den Vollzug der Wahrnehmung vorbereitende und erleichternde Kraft jener Faktoren.

Der zuletzt bezeichneten Art der Bereitschaft nun wird jedermann den Namen der Erwartung zugestehen. Wir „erwarten“ das in Aussicht gestellte und angefangene Unternehmen sich vollenden zu sehen. Dagegen sagen wir nicht, wir erwarten einen Schall zu hören, wenn die Wahrnehmung desselben nur in dem Sinne vorbereitet ist, dass ihr kein besonderes Hindernis entgegensteht. Wir „erwarten“ auch nicht den Vollzug der Leistung, wenn die Ankündigung derselben uns zwar bekannt, aber im Augenblicke nicht in uns wirksam ist, sei es dass der Gedanke überhaupt nicht in uns lebendig ist, sei es dass sonstige seelische Vorgänge ihn verhindern seine Wirksamkeit zu entfalten.

Darnach wissen wir, worin das Wesen der Erwartung besteht. Wir sprechen von einer solchen, und sind berechtigt davon zu sprechen, wenn die Bereitschaft zum Vollzug einer Wahrnehmung oder zur Erfassung einer Thatsache eine aktive ist, d. h. wenn in uns l e b e n d i g e Wahrnehmungen oder Vorstellungen vermöge ihrer Beziehung zu der Wahrnehmung oder Thatsache auf diese hinweisen oder hindrängen; und wir haben ein um so grösseres Recht von Er-

wartung zu sprechen, je bestimmter und ungehinderter die Wahrnehmungen oder Vorstellungen eben auf diese Wahrnehmung oder Thatsache hindrängen.

Damit sehen wir in der Erwartung nicht eine besondere seelische Thätigkeit, oder ein über den associativen „Mechanismus" hinausgehendes seelisches Geschehen. Zwei seelische Vorgänge sind durch Association verknüpft, dies heisst gar nichts anderes, als, sie sind so aneinander gebunden, dass die Wiederkehr des einen auf die Wiederkehr des andern hindrängt; und dies Hindrängen giebt sich überall darin zu erkennen, dass der zweite seelische Vorgang sich, sei es überhaupt vollzieht, sei es leichter vollzieht, weil der erstere sich vollzieht oder sich vollzogen hat; womit dann zugleich gesagt ist, dass ein jenem Vorgang gegensätzlicher in seinem Entstehen gehemmt werden wird. Oder kurz gesagt, wir sprechen von Association darum und nur darum, weil wir es erleben, dass seelische Vorgänge sich als wirksame Bedingungen anderer, damit natürlich zugleich als Hemmung entgegengesetzter erweisen. Die an sich unbekannte Beziehung zwischen Vorgängen, welche in dieser Wirksamkeit sich äussert, nennen wir Association. Auch die Erwartung ist nur ein besonderer Fall der Wirksamkeit der Associationen. An gewisse Bewusstseinsinhalte hat sich in den besprochenen Fällen eine Wahrnehmung oder der Gedanke an die Verwirklichung eines Geschehens erfahrungsgemäss geknüpft. Diese Verknüpfung bethätigt sich, indem die Wahrnehmung oder die Erfassung des Geschehens leichter sich vollzieht, und eben damit zugleich der Vollzug einer entgegengesetzten Wahrnehmung oder eines widersprechenden Gedankens eine Hemmung erleidet, sobald jene Bewusstseinsinhalte wiederum in uns lebendig werden.

Ein Punkt nur scheint noch übersehen: das Gefühl des Strebens oder der inneren Spannung, das die Erwartung begleitet. Aber dies Gefühl ist, wie dies schon oben gelegentlich von den Gefühlen überhaupt gesagt wurde, nicht mitwirksamer Faktor. Es ist ein Nebenprodukt, das überall sich einstellt, wo der Fluss des seelischen Geschehens auf ein Ziel gerichtet ist, dies Ziel aber nicht, oder einstweilen nicht erreichen kann; oder anders ausgedrückt, wo aktive, also in thatsächlich vorhandenen Empfindungen oder Vorstellungen bestehende Bedingungen für ein seelisches Geschehen gegeben sind, ohne dass doch dies Geschehen, sei es überhaupt, sei es einstweilen sich vollziehen kann. Wir werden in dem Gefühl des Strebens eben dieses Sachverhaltes, dieser Kausalität, die ihres zugehörigen

Erfolges überhaupt oder einstweilen entbehren muss, inne; es bildet den Widerschein desselben in unserem Bewusstsein.

Von den vorhin besprochenen Beispielen der Erwartung gilt nun thatsächlich, was Kräpelin als zu aller Erwartung gehörig anzusehen scheint; es ist dabei das die Erwartung Erregende objektiv früher als das Erwartete. Besteht aber das Wesen der Erwartung in dem eben Angegebenen, dann ist nicht einzusehen, inwiefern jenes Verhältnis objektiver Succession dafür wesentlich sein sollte. Auch wenn eine Reihe grosser Paläste die Erwartung in mir erregt, es werden weiter grosse Bauwerke folgen, weist ein seelisches Geschehen, nämlich die Wahrnehmung der Paläste auf eine Wahrnehmung, nämlich die ähnlich grossartiger Bauwerke, hin und bereitet sie vor. Dass hier das Erwartete, bezw. das dafür Eintretende kein zeitlich Nachfolgendes ist, macht psychologisch keinen Unterschied. Die Wirkung ist dieselbe; auch das Gefühl der Spannung braucht nicht zu fehlen.

Nebenbei bemerke ich, dass in diesem Beispiel auch das Band, das die „Vorbereitung“ vermittelt, ein anderes ist, als in den oben angeführten Fällen, — nicht erfahrungsgemässer Zusammenhang, sondern Ähnlichkeit. Auch dies aber ändert die Wirkung nicht. Wir kennen ja überhaupt zwei wirkungsfähige Arten des Zusammenhanges zwischen seelischen Vorgängen, oder zwei „Associationen“, nämlich die Association, die durch Erfahrung, d. h. durch gleichzeitiges Erleben, geworden ist, und die ursprüngliche Association der Ähnlichkeit.

Immerhin besteht beim letzten Beispiele noch ein Verhältnis der subjektiven Succession. Das neue grosse Gebäude oder das an seine Stelle tretende kleine Häuschen folgt wenigstens in der Wahrnehmung oder Betrachtung auf die Reihe der Paläste. Und diese Succession scheint allerdings für die Erwartung wesentlich. Aber eine Art dieser lediglich subjektiven Succession ist, wie wir schon wissen, auch für die Komik, soweit sie bisher in Betracht kam, wesentlich.

Die Wahrnehmung der menschlichen Körperformen, die der Neger mit uns gemein hat, erzeugt die aktive Bereitschaft, mit dem Negerkörper ebendenselben Gedanken eines in und hinter den Formen waltenden körperlichen und seelischen Lebens zu verbinden, wie wir ihn mit unserem Körper zu verbinden nicht umhin können. Die Wahrnehmung des Negerkörpers weist oder drängt auf den Vollzug dieses Gedankens hin, wie die Ankündigung der Leistung auf die

Wahrnehmung der Leistung, oder die Reihe der Paläste auf die Wahrnehmnug eines gleich imposanten Baues. Das Band, das den Hinweis vermittelt, ist, im Unterschied von dem letzteren Falle, wiederum das der Erfahrungsassociation.

Diesem Gedanken, dass der Negerkörper, ebenso wie der unsrige, menschliches Leben in sich schliesse, tritt nun die Wahrnehmung der schwarzen Hautfarbe, die wir der Voraussetzung nach noch nicht als Träger eines solchen Lebens kennen und anerkennen, sofort negierend entgegen. Ich kann den Neger oder die Körperformen nicht sehen, ohne zugleich auch diese Farbe zu sehen. Immerhin muss ich doch auch hier erst auf die Formen, die der Neger mit uns gemein hat, geachtet haben und dadurch auf den Vollzug jenes Gedankens hingedrängt worden sein, ehe jene Negation als solche zur Geltung kommen, ehe also die schwarze Hautfarbe die Vorstellung des Mangels oder des relativen Nichts in mir wecken kann. Ich habe darnach zur Anwendung des Begriffes der Erwartung im Grunde hier ebensoviel Recht, wie bei dem kleinen Häuschen zwischen Palästen. Ich darf sagen, ich erwarte naturgemäss mit dem Bild des Negerkörpers jenen Gedanken verbinden zu können, diese Erwartung aber zergehe angesichts der mir fremden Farbe in nichts. Die „Erwartung“ besteht thatsächlich, nur dass sie auf ihre Entscheidung nicht zu „warten“ braucht, und darum auch ein merkliches Gefühl der Spannung, wie es sonst die in Erreichung ihres Zieles, der Erfüllung oder Enttäuschung, gehemmte Erwartung begleitet, nicht entstehen kann.

Es ist nun aber gar nicht meine Absicht, hier dem Begriff der Erwartung eine möglichst weite Anwendbarkeit zu sichern. Mag man die Erwartung da, wo man auf die Erfüllung oder Enttäuschung nicht zu „warten“ braucht, und darum kein merkbares Spannungsgefühl eintritt, trotzdem als solche bezeichnen oder nicht, uns kommt es einzig an auf das in aller Erwartung Wesentliche und psychologisch Wirksame, die aktive Bereitschaft also zur Erfassung eines Inhaltes. Und diese findet sich bei aller bisher besprochenen Komik.

## Die Komik als Grösse und Kleinheit Desselben.

Es bleibt uns jetzt noch die Frage, worin diese psychologische Wirksamkeit, dem an die Stelle des Erwarteten tretenden relativen Nichts gegenüber, bestehe. Diese Frage versuche ich hier wenigstens vorbereitungsweise und mit dem Vorbehalt späterer genauerer Be-

stimmung zu beantworten. Ein wichtiger Besuch ist mir angekündigt. In dem Augenblicke, in dem der Besuch kommen soll, höre ich draussen Schritte; die Thüre öffnet sich; es tritt jemand ein. Mit jedem dieser Momente steigert sich die Erwartung. Die Erwartung ist aber als solche zugleich eine der thatsächlichen Verwirklichung vorauseilende Anticipation des Erwarteten. Die Person, die eintritt, ist für mich, ehe ich sie sehe, die angekündigte; insbesondere die Wichtigkeit oder Bedeutung, welche die erwartete Person für mich hat, weise ich ihr im voraus zu, und ich thue dies um so sicherer, je bestimmter die Erwartung ist.

Nun tritt in Wirklichkeit ein Bettler ein. Dieser besitzt also im Momente seines Eintretens für mich jene Bedeutung; er ist die wichtige Person. Thatsächlich freilich kommt ihm die Bedeutung nicht zu. Aber diesen Gedanken muss ich erst vollziehen; ich muss den Bettler als solchen erkennen und anerkennen; ich muss ihm auf Grund dessen die Bedeutung wieder absprechen. Mit diesem letzteren ist eine psychologische Leistung bezeichnet, eine um so erheblichere, je sesshafter der Gedanke an die Bedeutung der eintretenden Person vorher in mir geworden ist. Ehe ich diese Leistung vollzogen habe, im ersten Momente also, bleibt die vorher vollzogene Vorstellungsverbindung in Kraft. Dann freilich löst sie sich unmittelbar. Der Bettler sinkt unvermittelt in sein Nichts zurück.

Völlig analog verhält es sich in zahllosen andern, und der Hauptsache nach gleichartig in allen Fällen der Komik überhaupt. Der Bettler, so können wir allgemeiner sagen, spielt die „Rolle“ des wichtigen Besuches, nicht in Wirklichkeit, sondern für mein Vorstellen; er beansprucht die Bedeutung desselben, gebärdet sich so, für mein Bewusstsein nämlich. Dann stellt er sich unvermittelt dar als das, was er ist. Ebenso spielt das Kinderhäubchen auf dem Kopf des Erwachsenen die „Rolle“ der männlichen Kopfbedeckung, der kleine Knabe unter dem männlichen Hute die Rolle des Mannes. Das kleine Häuschen in der Reihe von Palästen „gebärdet“ sich wie einer der Paläste; die Hautfarbe des Negers „erhebt den Anspruch“, ebenso als Träger und Verkündiger eines hinter ihr pulsirenden menschlichen Lebens zu gelten, wie die unsrige. Sie spielen die Rolle und erheben den Anspruch, um dann doch sofort wieder die Rolle fallen zu lassen und des Anspruchs beraubt zu erscheinen.

Ob das komische Objekt den Anspruch zu erheben objektiv berechtigt ist oder nicht, thut dabei nichts zur Sache. Hinter der Hautfarbe des Negers pulsiert thatsächlich dasselbe Leben, wie

hinter der unsrigen; sie hat für ihn dieselbe Bedeutung wie für uns die unsrige. Nur darauf kommt es an, ob das Objekt erst für uns den Anspruch erhebt, dann ihn für uns wieder fallen lassen muss, oder anders gesagt, ob wir ihm auf Grund irgend welcher Vorstellungsassociation die Bedeutung erst zugestehen, dann sie ihm auf Grund einer thatsächlich in uns bestehenden, wenn auch ungerechtfertigten Betrachtungsweise wiederum absprechen müssen. Immerhin hat es Wert, diese beiden Möglichkeiten ausdrücklich zu unterscheiden.

Zugleich dürfen wir auch das andere niemals vergessen, dass — wiederum für uns oder für unsere Betrachtung — der Ausspruch einer „Grösse“ erst entstehen, dann vergehen muss. Ich erwähne hier noch einmal ein Beispiel der Komik, das Herkenrath anführt und das wir schon oben kennen gelernt haben. In diesem Beispiel meint Herkenrath, sei jener Sachverhalt umgekehrt. Es trete in ihm nicht ein Kleines an die Stelle eines Grossen, sondern ein Grosses an die Stelle eines erwarteten Kleinen. Ich meine das Beispiel der in den Schrank eingeschlossenen würdevollen Tante. Herkenrath legt Gewicht darauf, dass die Tante an der Stelle der Katze, die man vorzufinden erwartete, dem Blicke sich darbietet. Aber die Komik beruht darauf, dass man von der Tante eine würdevolle Situation erwartete, und eine würdelose findet.

Trotz dieses Einwandes meint Herkenrath, ich erkläre die objektive Komik assez ingénieusement. Nur hätte ich nachher Mühe, die anderen Arten der Komik in die einmal gewonnene Theorie einzufügen. Darauf antworte ich schon hier, dass ich solche Mühe unmöglich haben kann, da für mich alle Arten der Komik auf demselben, hier bezeichneten Prinzip beruhen.

---

## V. Kapitel.

# Objektive Komik. Ergänzungen.

### Das komische „Leihen“.

Unser bisheriges Ergebnis ist dies. Das Gefühl der Komik entsteht, indem ein — gleichgültig ob an sich oder nur für uns — Bedeutungsvolles oder Eindrucksvolles für uns oder in uns seiner Bedeutung oder Eindrucksfähigkeit verlustig geht.

Das zur Feststellung dieses Satzes Vorgebrachte bedarf aber

noch der Ergänzung oder der näheren Bestimmung. Diese wollen wir in der Weise gewinnen, dass wir zugleich solche andere Theorien, die gleichfalls auf jener Grundanschauung beruhen, oder wenigstens Elemente derselben in sich schliessen, mit in die Diskussion hereinziehen.

Schon Lessing war mit dem Kontrast — zwischen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten — wie ihn die Wolff'sche Schule der Komik zu Grunde gelegt hatte, — nicht zufrieden, sondern forderte, dass die Kontrastglieder sich verschmelzen lassen müssen.

Dies wiederum genügt Vischer nicht. Der Kontrast, so erklärt er, muss zum Widerspruch werden; der komische Widerspruch aber ist erst vorhanden, wenn dasselbe Subjekt „in demselben Punkte zugleich als weise oder stark und als thöricht oder schwach" erscheint. Dieser Widerspruch ist „in seiner ganzen Tiefe gesetzt" „Widerspruch des Selbstbewusstseins mit sich". Das Subjekt muss „erscheinen als um seine Verirrung wissend und sich in demselben Momente dennoch verirrend, oder als bewusst und unbewusst zugleich".

Thatsächlich freilich weiss das komische Subjekt nicht um seine Verirrung oder braucht nicht darum zu wissen. Dann „leihen" wir ihm nach Vischer dies Wissen oder schieben es ihm unter. Diesen Begriff des Leihens entnimmt Vischer von Jean Paul und er findet darin eine bedeutende Entdeckung desselben. Der Sinn des fraglichen Begriffes wird am einfachsten deutlich aus dem Jean Paul'schen Beispiel, dass auch Vischer citiert: „Wenn Sancho eine Nacht hindurch sich über einem seichten Graben in der Schwebe erhielt, weil er voraussetzte, ein Abgrund klaffe unter ihm, so ist bei dieser Voraussetzung seine Anstrengung recht verständig und er wäre gerade erst toll, wenn er die Zerschmetterung wagte. Warum lachen wir gleichwohl? Hier kommt der Hauptpunkt: wir leihen seinem Bestreben unsere Einsicht und Ansicht und erzeugen durch einen solchen Widerspruch die unendliche Ungereimtheit."

Dieses Leihen bestreitet Lotze, und mit gutem Rechte. Schieben wir dem zweckwidrig Handelnden unsere ihm verborgene Kenntnis der Umstände unter, so wird seine Handlungsweise für uns „in ihrer Dummheit unbegreiflich". Da andrerseits Jean Paul recht hat, wenn er die Handlungsweise Sancho's unter der Voraussetzung, der Abgrund klaffe wirklich unter ihm, recht verständig nennt, so folgt, dass wir das Verhältnis zwischen Wissen und Handeln überhaupt nicht für die Komik dieses Falles verantwortlich machen

dürfen. In der That geht dies auch nach Vischers Theorie nicht an. Vischer fordert den Widerspruch, aber dass ich meiner Einsicht entgegen handle, ist kein Widerspruch. Ein solcher besteht nur zwischen Wissen und Nichtwissen, Handeln und Nichthandeln, überhaupt zwischen Sein und Nichtsein Desselben.

Wie nun dieser wirkliche Widerspruch zu stande kommen könne, darauf führt uns Lotze's Erklärung: „Nicht die Kenntnis dieser bestimmten Lage der Umstände schreiben wir ihm" — nämlich dem komischen Subjekte — „zu, sondern das gravitätische Bewusstsein, ein Wesen zu sein, welches überhaupt Absichten zu fassen und diese unter beliebigen Umständen passend und angemessen zu verwirklichen die allgemeine, bleibende, immer gegenwärtige Befähigung habe". Ich betone hier mit Lotze das „überhaupt". Sancho ist ein Mensch; wir beurteilen ihn darum, zunächst wenigstens, wie wir Menschen überhaupt zu beurteilen pflegen. Menschliche Handlungen nun erheben als solche, ganz allgemein und abgesehen von besonderen störenden Bedingungen, den Anspruch auf eine gewisse Zweckmässigkeit; sie erheben ihn in unserer Vorstellung, wir, unser Vorstellen „leiht" ihnen den Anspruch. Wir leihen ihn insbesondere auch der Handlung Sancho's. Diesem Leihen aber widerspricht der Augenschein; die Handlung ist, objektiv betrachtet, also wiederum abgesehen von der Besonderheit der Person, unzweckmässig. Daraus entsteht in diesem Falle die Komik.

Fassen wir das Leihen mit Lotze in diesem allgemeinen Sinne, bestimmen wir zugleich den komischen Widerspruch in jenem Beispiel in Übereinstimmung mit unserer obigen Anschauung als Widerspruch zwischen dem geliehenen Anspruch auf Zweckmässigkeit und der thatsächlichen Unzweckmässigkeit, dann erscheint auch uns Jean Paul's „Entdeckung" in hohem Masse wertvoll. Es bleibt an Vischer und Lotze dann nur noch auszusetzen, dass sie das „Leihen" und damit die Komik auf die Persönlichkeit beschränken. Wie wir sahen, ist für Vischer der komische Widerspruch ein Widerspruch des Selbstbewusstseins mit sich; Lotze weist diesen lediglich intellektuellen Widerspruch zurück, stimmt aber der Definition St. Schütze's bei, das Lächerliche sei die Wahrnehmung eines Spieles, das die Natur mit dem Menschen treibe; durch dies Spiel komme seine vermeintliche Erhabenheit zu Fall. Der Kontrast zwischen dem Erhabenen und Kleinen der Ausdehnung wird von Vischer sogar ausdrücklich aus der Reihe der komischen Kontraste gestrichen.

Aber auch bei der Erhabenheit der Person kommt es nicht darauf an, dass sie Erhabenheit der Person, sondern nur darauf, dass sie erwartete, vorausgesetzte, beanspruchte, kurz geliehene Erhabenheit ist, die angesichts der Wahrnehmung oder in unserem Denken sofort wiederum in Nichts zergeht. Die Komik muss darum entstehen, wo immer wir ein Erhabenes, das heisst zur Erzeugung eines Eindruckes Befähigtes erwarten oder voraussetzen, und ein relativ Nichtiges an die Stelle tritt und seine Rolle spielt, die Erhabenheit oder Eindrucksfähigkeit mag bestehen, worin, oder sich gründen, worauf sie will. Sie muss überall entstehen genau aus demselben Grunde, aus dem sie bei der Persönlichkeit entsteht. Dieselben psychologischen Ursachen müssen überall denselben psychologischen Erfolg haben.

Freilich ist ja zuzugeben, dass es keine wirkliche oder geliehene Erhabenheit giebt, die höher steht als die der Person. Andrerseits ist sicher, dass wir überall der Neigung unterliegen, Ausserpersönliches und Aussermenschliches zu vermenschlichen; und es ist ein grosses Verdienst Vischer's und Lotze's, auf diese Vermenschlichung so eindringlich hingewiesen haben. Auch das kleine Häuschen in der Reihe der Paläste oder das unbedeutende Geräusch, das an die Stelle des erwarteten lauten Getöses tritt, wird unserer Phantasie nach Analogie eines menschlichen Wesens erscheinen, das zu sein glaubt, oder gerne sein möchte, was es nicht ist. Damit erhöht sich der Eindruck der erwarteten Erhabenheit, und der gegensätzliche Eindruck der Nichtigkeit; es verstärkt sich zugleich das Gefühl der Komik. Darum entsteht doch die Komik nicht erst aus der Vermenschlichung.

Damit ist die oben vorgetragene Anschauung gegen Lotze und Vischer gerechtfertigt. Wir haben sie aber noch weiterhin zu rechtfertigen.

Ich denke hierbei speziell an die Bemerkungen, die Heymans in der Zeitschrift für Psychologie etc. Bd. XII meiner Theorie der Komik hinzufügt. Diese Bemerkungen schliessen durchweg Berechtigtes in sich. Sie sind mir darum ein besonders erwünschter Anlass gewisse Momente der fraglichen Theorie genauer zu bestimmen.

## „Selbstgefühl in statu nascendi". Komik und Lachen.

Zunächst begegnen wir hier noch einmal der Identifizierung des Gefühls der Komik mit dem gesteigerten Selbstgefühl. Doch ist dies „gesteigerte Selbstgefühl" Heymans' besonderer Art. Es ist

genauer befreites Selbstgefühl. Von diesem Begriffe meinte ich schon oben, er könne in gewissem Sinne auf die Komik angewendet werden. Es fragt sich, ob Heymans ihn in zulässiger Weise verwendet.

Zunächst habe ich Folgendes gegen Heymans zu bemerken. Idioten, sagt Heymans, lachen aus befriedigter Eitelkeit. Nun ist die Erkenntnis dessen, was in Idioten innerlich vorgeht, nicht immer eine sehr einfache Sache. Aber Heymans mag mit seiner Behauptung recht haben. Dann ist doch zu bedenken, dass es uns hier nicht auf das Lachen, sondern auf die Komik ankommt. Die Komik ist ein eigenartiges Gefühl, oder eine eigenartige Beschaffenheit von psychischen Erlebnissen, die ein solches eigenartiges Gefühl zu stande kommen lassen. Dies Gefühl kann im Lachen sich kundgeben. Ich kann aber auch das Lachen unterdrücken. Andererseits kann das Lachen andere Gründe haben; bei „Idioten" vielleicht die befriedigte Eitelkeit. Solange aber damit kein Gefühl der Komik sich verbindet, gehört dies Lachen nicht hierher.

Nur im Vorbeigehen möchte ich hier die Zweckmässigkeit der Umfrage bezweifeln, die Stanley Hall nnd Allin zufolge einer Mitteilung des American Journal of Psychology vol. XI, 1 angestellt haben. In dieser Umfrage werden Beobachtungen über Bedingungen und Arten des Lachens gefordert. Dagegen ist nichts einzuwenden. Aber die Urheber der Umfrage scheinen davon unmittelbar einen Aufschluss über die Bedingungen der Komik zu erwarten. Vom Lachen, diesem äusseren Vorgang her, scheint die Komik verständlich werden zu sollen.

Diese psychologische Methode nun kann zu einer vollkommenen Verkennung des Wesens der Komik führen. Das Wissen davon, bei welchen Gelegenheiten Menschen lachen, kann einen Aufschluss über die Bedingungen der Komik geben, erst wenn feststeht, wieweit dies Lachen einem Gefühl der Komik entspringt.

Die beiden Umfrager scheinen besonders von der Thatsache des kindlichen Lachens über die Komik Aufschluss zu erwarten. Dies verstehe ich nicht. Niemand kennt bis jetzt das Geheimnis, wie man, gleichzeitig mit dem Lachen, den begleitenden psychischen Vorgang im Kinde unmittelbar beobachtet. Was überhaupt an anderen unmittelbar beobachtet werden kann, sind Lebensäusserungen. Bei Erwachsenen bestehen die psychologisch wichtigsten Lebensäusserungen in der glaubhaften Mitteilung dessen, was sie in sich vorfinden. Dies gilt, wie überhaupt, so auch hier. Der Erwachsene,

der das Gefühl der Komik kennt, und von anderen Gefühlen zu unterscheiden weiss, kann mir sagen, ob sein Lachen aus dem Gefühl der Komik entspringt. Beim Kinde dagegen bin ich auf Vermutungen angewiesen. Ich werde sein Lachen auf ein Gefühl der Komik deuten dürfen, wenn die Umstände, unter denen es geschieht, der Art sind, dass daraus, dem allgemeinen Gesetze der Komik zufolge, dies Gefühl sich ergeben kann, bezw. muss. Das heisst: Das Lachen des Kindes giebt mir genau insoweit Aufschluss über das Wesen der Komik, als ich dieses Aufschlusses nicht mehr bedarf. Dass auch das Lachen des Erwachsenen, wenn mir derselbe gleichzeitig mitteilt, dass er sich bei seinem Lachen komisch angemutet fühle, mein Wissen nicht bereichert, braucht nicht gesagt zu werden.

Das Lachen als solches ist also für das Verständnis der Komik völlig bedeutungslos. Wir haben hier einen typischen Fall von Überschätzung des Nutzens der objektiven Methode in der Psychologie. Diese tappt hier wie überall nicht im Finstern, genau so weit ihr Weg durch die Ergebnisse der subjektiven Methode erleuchtet ist. Sie ist im übrigen die subjektivste Methode von der Welt, d. h. sie ist eine Weise in die Objekte, etwa die Kinder oder Tiere, Beliebiges hineinzudichten, ein Mittel lieb gewordene Meinungen durch angebliche Thatsachen sich bestätigen zu lassen. Stanley Hall und Allin finden die bisher aufgestellten Theorien des Komischen lamentably metaphysical in their tendency. Von solchem metaphysischen Charakter sehe ich wenig. Oder soll damit gesagt sein, jene Theorien verführen konstruktiv? Dann ist jene „objektive“ Methode, soweit sie nicht sichere Ergebnisse der subjektiven Methode, oder der psychologischen Analyse zur Basis hat, die eigentlich metaphysische. Sie ist eine Weise der Konstruktion, die mit dem Dache beginnt. Leider ist in dem citierten Aufsatze eine irgend eindringende psychologische Analyse nicht angestellt. Es gehen darum die wirklich oder angeblich aus jener Methode gewonnenen Resultate, soweit sie nicht vom Gebiete der feststellbaren psychologischen Thatsachen abschweifen und in physiologische Vermutungen sich verlieren, nicht hinaus über die unzureichenden und an der Oberfläche bleibenden Bestimmungen, die wir bereits kennen gelernt und abgewiesen haben. Dabei rede ich wiederum ausschliesslich von der Komik, nicht vom Lachen, auch nicht von beliebigen ausserkomischen Lustgefühlen.

Das hier Gesagte gilt nun nicht mit Bezug auf Heymans. Heymans' psychologische Methode ist die psychologische, also die-

jenige, die zum Ziele führt. Heymans redet, wie wir sahen, gleichfalls vom Lachen. Aber er redet doch der Hauptsache nach von Fällen des Lachens, in denen, im Lachen, zweifellos ein Gefühl der Komik sich kundgiebt. In gewissen dieser Fälle nun mag das Gefühl der Komik den Charakter eines gesteigerten oder befreiten Selbstgefühles haben. Dann ist doch auch hier das Selbstgefühl ein Gefühl der Komik, nicht sofern es Selbstgefühl ist, sondern sofern es das Eigenartige des Gefühls der Komik besitzt und bei ihm die Bedingungen verwirklicht sind, die überall das Gefühl der Komik begründen.

Kinder etwa lachen, wenn man sich von ihnen besiegen lässt. Der Wilde stimmt ein Hohngelächter an über seinen gefallenen Feind. Heymans meint, mehrere dieser Fälle lassen sich in keiner Weise aus „getäuschter Erwartung" erklären. Mir scheint, diese Erklärung liege jedesmal auf der Hand, wenn man beachtet, was in unserer Theorie den eigentlichen Sinn der getäuschten, nämlich komisch getäuschten „Erwartung" ausmacht.

Der Erwachsene erhebt für das Kind den Anspruch, oder das Kind „erwartet" von ihm, dass er sich überlegen zeige. Dieser Anspruch zergeht, wenn der Erwachsene sich besiegen lässt. Der Überlegene zeigt sich nicht überlegen. Dass der Erwachsene thatsächlich überlegen bleibt und das Kind davon weiss, thut nichts zur Sache. Worauf es ankommt, das ist einzig der Schein, die im Kinde momentan entstehende Vorstellung, dass die Überlegenheit in ihr Gegenteil umgeschlagen sei.

Gleichartiges findet statt in dem anderen der beiden von Heymans angeführten Fälle. Indem der Gegner des Wilden fällt, fällt zugleich sein Anspruch im Kampfe standzuhalten, sein Anspruch auf Stärke, Gewandtheit, Geschicklichkeit, vielleicht auf Tapferkeit, in nichts zusammen. Solchen Anspruch erhob der Gegner in den Augen des Siegers, indem er zum Kampf sich stellte oder sich wehrte, und in gewisser Weise schon einfach als Mann.

Heymans fasst schliesslich zusammen: Überall, wo das Selbstgefühl in das Gefühl der Komik übergeht, haben wir es zu thun mit einem Selbstgefühl in statu nascendi. Heymans meint: mit einem Selbstgefühl, dem ein herabgedrücktes Selbstgefühl voranging, also, wie ich oben sagte, mit einem „befreiten" Selbstgefühl. Dies wird zuzugeben sein, wenn wir voraussetzen, dass die Herabdrückung des Selbstgefühles bedingt war durch den Gedanken eines uns gegenüber Übermächtigen, und wenn andererseits das Selbstgefühl in der

Wahrnehmung oder dem Schein des Zergehens dieses Übermächtigen seinen Grund hat.

Im übrigen aber kann das Selbstgefühl in statu nascendi auch ebensowohl der Komik völlig entbehren. Wenn ich, innerlich niedergedrückt durch eine scheinbar gewichtige Thatsache, auf einmal finde, dass diese Thatsache eigentlich belanglos ist, oder gar nicht existiert, wenn eine Furcht plötzlich als in sich selbst gegenstandslos sich erweist, so ist dies komisch. Wenn aber neben eine bedrückende Thatsache in meinem Bewusstsein mit einem Male eine andere tritt, die mich jene vergessen lässt und mich tröstet und wieder aufrichtet; oder wenn ich aus bedrückter Lage durch die energische Hilfeleistung eines Freundes unerwartet befreit werde, so werde ich gewiss befriedigt aufatmen. Aber dies Aufatmen kann von jedem Gefühl der Komik beliebig weit entfernt sein. Es wird in allen den Fällen gar nichts damit zu thun haben, in denen das, was mich bedrückt, in keiner Weise als in sich selbst bedeutungslos erscheint, sondern seine Bedeutung behält, aber durch ein Anderes verhindert wird, seine niederdrückende Wirkung weiter auszuüben.

Heymans meint, es liege in der plötzlichen Aufhebung eines auf dem Bewusstsein lastenden Druckes der springende Punkt, aus welchem die komische Wirkung hervorgehe. Dies ist dann, aber auch nur dann richtig, wenn wir unter der Aufhebung des Druckes die besondere und in ihrer Wirkung völlig einzigartige Aufhebung verstehen, wie sie, um hier den kürzesten Ausdruck zu wählen, mit der „Auflösung in nichts" gegeben ist. Dass diese Aufhebung wirklich eine besondere ist, kann ja keinem Zweifel unterliegen. Es ist nun einmal psychologisch etwas völlig Anderes, ein durchaus anderer psychischer Vorgang liegt vor, wenn ein mich Bedrückendes das eine Mal durch etwas Anderes aus meinem Bewusstsein verdrängt wird, das andere Mal gar nicht daraus verdrängt zu werden braucht, weil es in sich selbst zergeht. In beiden Fällen findet die Aufhebung des Druckes statt, und in beiden Fällen kann dieselbe eine plötzliche sein. Aber nur im letzteren Falle tritt die komische Wirkung ein.

## Komik des „Neuen".

Wichtiger noch, als der hier erörterte, ist mir ein zweiter Punkt, den Heymans gegen mich vorbringt. Kinder, so sagte ich selbst oben, lachen über allerlei Neues, über das wir nicht mehr lachen, weil es uns nicht mehr neu ist. Hier meint Heymans: das Neue

sei als solches Gegenstand der Aufmerksamkeit, und das Lachen des Kindes entstehe, wenn es in dem Neuen nichts finde, das die Aufmerksamkeit festhalten könne, wenn also die dem Neuen als solchem zugewendete Aufmerksamkeit zergehe, wenn in solcher Weise eine innere Spannung sich löse. Man versteht den Streitpunkt: An die Stelle des Gegensatzes zwischen dem inhaltlich Bedeutungsvollen oder scheinbar Bedeutungsvollen und dem Nichtigen setzt Heymans den Gegensatz des Neuen und durch Neuheit Spannenden und des inhaltlich Nichtigen.

Zunächst bitte ich auch hier wiederum zu berücksichtigen, dass unser Problem nicht das Lachen ist, sondern die Komik. Im übrigen gilt dies:

Neuheit ist keine Eigenschaft des Neuen. Sondern „Neuheit" eines Dinges besagt nur, dass das Ding noch kein gewohntes geworden ist. Die Gewohntheit stumpft die Eindrucksfähigkeit ab. Der „Reiz" der Neuheit ist also nichts, als die noch nicht durch Gewohntheit verminderte Eindrucksfähigkeit eines Dinges. Er ist die Eindrucksfähigkeit, oder die „Grösse", welche das Ding von Hause aus oder vermöge seiner Beschaffenheit besitzt. Ich verweise hier auf die einschlägigen Bemerkungen meiner „Grundthatsachen des Seelenlebens".

Verhält es sich aber so, dann ist es unmöglich, dass ein Objekt vermöge seiner Neuheit die Aufmerksamkeit auf sich zieht, und dann unmittelbar oder mit einem Male, vermöge der erkannten Beschaffenheit des Objektes, der Aufmerksamkeit wiederum verlustig geht. Es ist also auch unmöglich, dass die Neuheit als solche jemals die Komik bedingt. Sondern so muss es sich verhalten, wenn ein Gefühl der Komik entstehen soll: Das Neue muss zunächst, abgesehen von seiner Neuheit, als ein Bedeutungsvolles erscheinen, dann die Bedeutung in unseren Augen einbüssen.

Dabei ist zu bedenken, dass das Neue, das Kinder erleben, nicht isoliert, sondern in einem Zusammenhang aufzutreten pflegt. Dieser Zusammenhang rückt es in eine Beleuchtung. Damit wird der Gegensatz des Bedeutsamen und des Nichtigen möglich: Eines und dasselbe kann bedeutsam erscheinen in einem Zusammenhange, nichtig an sich. Ich begründete oben den Umstand, dass Kindern so leicht Neues komisch erscheine, damit, dass ich sagte, das Neue sei für sie ein noch nicht Verstandenes, also Leeres. Dies hindert doch nicht, dass es jedesmal an der Stelle, wo es auftritt, für das Kind eine Bedeutung beansprucht. Und eben weil oder sofern es

dies thut, zugleich aber diesen Anspruch nicht scheint aufrecht erhalten zu können, wird es komisch.

Wie dies zu verstehen sei, zeigt wiederum am einfachsten das Beispiel der schwarzen Hautfarbe des Negers. Sie ist dem Kinde, und dem naiven Menschen überhaupt, neu, d. h. sie ist ihnen noch nicht als Farbe, die ebensowohl wie die unsrige das Recht hat, Menschenfarbe zu sein, verständlich und geläufig geworden. Darum erhebt sie doch auch in den Augen des Kindes und des naiven Menschen den Anspruch auf diese besondere Würde. Vielmehr sie hat diese Würde nach Aussage der Wahrnehmung thatsächlich, d. h. sie hat sie für den Wahrnehmenden in dem Augenblick, in dem er der Wahrnehmung hingegeben ist. Diese Würde zergeht dann aber, sobald der erste Eindruck vorüber ist, und damit die Gewohnheit, als menschliche Hautfarbe die weisse und nur die weisse Farbe zu betrachten, in Wirkung tritt. Jetzt erscheint die schwarze Hautfarbe nicht mehr als zu diesem Anspruch berechtigt. Sie erscheint wie ein äusserlicher Anstrich. Damit ist die Komik ins Dasein getreten. Die komische Wirkung unterbleibt bei uns, weil in unseren Augen jener Anspruch bestehen bleibt.

## Komische Unterbrechung.

Noch in einem zweiten Sinne lässt Heymans das Neue als solches die Aufmerksamkeit spannen, und wiederum soll hier aus der Lösung dieser Spannung die Komik hervorgehen. Nicht um das an sich Neue, sondern um das in einem Zusammenhang Neue handelt es sich hier. Genauer gesagt: Heymans redet von Fällen, in denen die Unterbrechung eines Bedeutungsvollen durch ein davon völlig Verschiedenes, aber momentan die Aufmerksamkeit auf sich ziehendes Unbedeutendes den Reiz zum Lachen erzeugt. Durch die Aufzeigung solcher Fälle scheint Heymans meiner Behauptung entgegenzutreten, dass Dasselbe bedeutungsvoll und dann bedeutungslos erscheinen müsse, wenn die Komik zu stande kommen solle.

In dieser Bemerkung Heymans' liegt wiederum Richtiges. Aber auch hier ist der Gegensatz zu mir nur ein scheinbarer.

In den Fällen, die Heymans anführt, ist das „völlig Verschiedene“ in Wahrheit kein völlig Verschiedenes. In der That kann dasjenige, wodurch ein Bedeutungsvolles in komischer Weise unterbrochen wird, niemals ein davon völlig Verschiedenes sein. Es muss immer mit dem Bedeutungsvollen, das von ihm unterbrochen wird,

einen Punkt gemein haben. Und dieser Punkt muss derart hervortreten, dass durch sein Hervortreten das Unbedeutende auf die Stufe des Bedeutungsvollen gerückt oder in die Beleuchtung eines solchen gestellt erscheint, dann aber in seiner Bedeutungslosigkeit erkannt wird. Heymans sagt: das Unbedeutende müsse momentan die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Damit deutet er selbst auf diesen Sachverhalt hin. Das Unbedeutende gewinnt die Fähigkeit, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, eben vermöge dieser Beziehung zu dem „wirklich Bedeutungsvollen".

Dies ergiebt sich am deutlichsten aus der Betrachtung der von Heymans angeführten Beispiele. Das Miauen einer Katze in einer feierlichen Rede ist eine Art der Rede, es ist die Weise, wie die Katze ihre Gefühle zum Ausdruck bringt. Die Katze scheint damit in ihrer Weise in das Pathos der Rede einzustimmen, oder ihren Eindruck davon kund zu geben. Sie wirkt darum komischer als das Knarren der Thür, obgleich auch dies für einen Moment als zur Rede gehörig, oder als Ausdruck der Übereinstimmung, vielleicht auch des Widerspruches, erscheinen kann. Und Gleichartiges gilt, wenn nach dem Schlusse eines schmetternden Finale die Stimme einer Marktfrau hörbar wird, die mit ihrer Nachbarin über den Preis der Butter verhandelt. Die Aufmerksamkeit des Publikums ist gerichtet und mit voller Intensität gerichtet auf Tönendes. Um dieses Tönende webt sich die feierliche musikalische Stimmung. Ein solches Tönende ist auch die Stimme der Marktfrau. Sie wird also, mit dem, was sie verkündigt, in die Höhe der musikalischen Stimmung mit emporgerissen. Ihre Worte erscheinen wie eine Art lautsprachlicher Interpretation dieser Stimmung. Dann sinken dieselben in die banale Wirklichkeit der Butterpreise herab.

Nehmen wir dagegen an, eine solche Beziehung zwischen dem Unbedeutenden und dem, was dadurch „unterbrochen" wird, oder auf welches das Unbedeutende folgt, bestehe nicht, so fehlt auch die Komik. Meine Augen können während der feierlichen Rede oder nach dem schmetternden Finale auf allerlei an sich Bedeutungsloses und Alltägliches treffen. Hier besteht die „völlige Verschiedenheit" zwischen dem Unbedeutenden und dem Bedeutungsvollen. Heymans wird erwidern, hier ziehe das Unbedeutende nicht die Aufmerksamkeit auf sich. In der That wird es so sein. Aber der Grund dafür liegt dann eben darin, dass das Unbedeutende hier dem, was die Aufmerksamkeit auf sich konzentriert, so völlig fremd ist.

Angenommen aber auch das Unbedeutende werde zufällig

Gegenstand der Aufmerksamkeit. Eine architektonische Linie etwa in den Raume, in dem ich mich befinde, weckt mein Interesse, weil sie nicht eben gewöhnlich ist. Dann wiederum lasse ich die Linie fallen. Oder ein Lichtschein, die mit einem Male durch die Fenster hereinfallende Sonne, zieht während der feierlichen Rede momentan meine Aufmerksamkeit auf sich, nicht weil der Lichtschein oder die Sonnenhelle mir an sich besonders interessant wäre, sondern einfach wegen ihrer Neuheit oder wegen ihres plötzlichen Auftretens. Dann wende ich, eben weil die Sache an sich kein besonderes Interesse hat, meine Aufmerksamkeit ebenso rasch wiederum davon ab. Auch hier hat eine Unterbrechung stattgefunden. Der Faden der Rede ist mir zerrissen. Die Spannung, in welche die Rede mich versetzte, ist gelöst. Ich bin jetzt für eine Zeitlang, nämlich so lange bis ich den Faden der Rede wiedergefunden habe, in keiner Weise gespannt. Und die Lösung war eine plötzliche. Dennoch braucht darin gar nichts Komisches zu liegen. Es fehlt eben die Bedingung. Es zergeht nicht ein Bedeutungsvolles in sich selbst. Es offenbart sich nicht ein Bedeutungsvolles als ein solches, dem doch auch wiederum das Moment, durch das es bedeutungsvoll schien, nicht zukommt.

## Positive Bedeutung der Neuheit.

Trotz dem, was im Vorstehenden gegen die Bedeutung der Neuheit als solcher für die Komik gesagt wurde, ist doch Heymans' Betonung dieses Momentes in gewissem Sinne durchaus berechtigt. Nicht nur in den Fällen, an die im Vorstehenden gedacht war, sondern in allen Fällen der Komik ist in gewissem Sinne die Neuheit ein entscheidender Faktor. Und zwar durchaus im Heymans'schen Sinne. Das heisst, nicht sofern das Neue ein Inhaltleeres ist, sondern sofern das Neue die Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Die Hautfarbe, sagte ich, habe als menschliche Hautfarbe eine besondere Würde. Aber diese Würde pflegt für gewöhnlich wirkungslos zu bleiben. Wir sehen tausendfach Menschen mit der uns gewohnten Hautfarbe, also derjenigen, der die Würde menschliche Hautfarbe zu sein in unseren Augen am sichersten zukommt, ohne dass wir doch davon einen besonderen Eindruck erfahren. Die Eindrucksfähigkeit, oder die „Grösse“ im psychologischen Sinne, ist es aber, die allein für die Komik in Betracht kommt. Ihr Zergehen bedingt die Komik. Wenn nun der Umstand, dass eine Farbe

menschliche Hautfarbe ist, so wenig Eindruck macht, wie kann dann gesagt werden, dieser Umstand verleihe der schwarzen Hautfarbe Eindrucksfähigkeit oder Grösse, und das Zergehen dieser Grösse bedinge die Komik?

Auf diesen Einwand, den ich mir hier selbst mache, habe ich andeutungsweise bereits früher geantwortet. Ich sagte: Nicht darauf komme es an, ob die Hautfarbe überhaupt, sondern darauf, ob sie in dem gegebenen Falle als ein Grosses erscheine oder als solches in uns wirke. Und dies thut die schwarze Hautfarbe, eben weil sie schwarze Hautfarbe, d. h. ungewohnte oder neue Hautfarbe ist. Ich könnte statt dessen auch sagen, weil sie komische Hautfarbe ist.

Damit erscheint meine Theorie des Komischen in einem fast komischen Lichte. Die schwarze Hautfarbe, so sagte ich vorhin, erscheine, wenigstens dem Kinde und dem Naiven, bedeutsam als Hautfarbe, nichtig als schwarze Hautfarbe. Jetzt sage ich, sie habe, abgesehen von ihrer Schwärze, keine Eindrucksfähigkeit, gewinne dagegen Grösse als schwarze Hautfarbe. Oder gar: Ich erklärte die Komik der schwarzen Hautfarbe daraus, dass sie als Hautfarbe eine psychische Eindrucksfähigkeit besitze. Jetzt sage ich, sie habe ihre Eindrucksfähigkeit eben als komische Hautfarbe. Dort scheint ein Widerspruch, hier ein Zirkel vorzuliegen.

Um diesen übeln Schein von mir abzuwälzen, muss ich mich etwas tiefer in psychologische Thatsachen einlassen. Schliesslich führen psychologische Einzelprobleme immer ziemlich tief in die Psychologie hinein, sodass im Grunde kein psychologisches Problem isoliert sich behandeln lässt.

Es bleibt dabei, die menschliche Hautfarbe, oder, sagen wir lieber, die menschliche Körperoberfläche, so wie, und soweit wir sie im allgemeinen wahrzunehmen pflegen, ist uns eine recht gleichgültige Sache geworden. Auf die Frage, wie dies zugehe, wird jeder antworten, das mache die Gewohntheit dieses Anblickes oder die Häufigkeit der Wahrnehmung.

Aber wie kann diese eine solche Wirkung thun? Darauf sind zwei Antworten möglich. Die eine ist ebenso üblich, wie psychologisch unmöglich: Unsere Aufmerksamkeit werde auf das Gewohnte weniger hingelenkt. Diese Behauptung muss in ihr Gegenteil verkehrt werden. Je gewohnter etwas ist, d. h. je häufiger wir uns ihm innerlich zugewendet haben, um so leichter müssen wir uns ihm innerlich zuwenden.

Aber diese Leichtigkeit der Zuwendung hat auch ihre Kehr-

seite. So oft sich, — ich gebrauche hier geflissentlich einen anderen Ausdruck, als soeben, — die psychische „Bewegung“ einem Wahrnehmungsobjekte zugekehrt hat, so oft hat sie sich auch wiederum von ihm abgewendet. Und wie aus jener häufigen Zuwendung eine Leichtigkeit der Zuwendung, so ergiebt sich aus dieser häufigen Abwendung oder diesem häufigen Fortgang zu anderen psychischen Inhalten eine Leichtigkeit der Abwendung oder des Fortganges. Es entsteht das, was ich als psychische „Abflusstendenz“ zu bezeichnen pflege. Je zahlreicher und tiefer die associativen Abflusskanäle werden, um so weniger kann die fragliche Wahrnehmung als ein Halt- oder gar Mittelpunkt der psychischen Bewegung sich darstellen, um so mehr sinkt sie zu einem blossen Durchgangspunkt für den Strom des psychischen Geschehens herab. Die Wahrnehmung gewinnt keine „psychische Höhe“ mehr. Der Wellenberg, den sie, abgesehen von der Abflusstendenz, respräsentieren würde, hat sich geebbt. Oder ohne Bild gesprochen, die Wahrnehmung ist nicht mehr Gegenstand der „Aufmerksamkeit“, d. h. es wird in ihr kein erhebliches Mass der allgemeinen psychischen Kraft mehr lebendig oder aktuell. Eben damit büsst die Wahrnehmung auch ihre psychische Wirkungsfähigkeit ein, vor allem auch ihre Gefühlswirkung. Mit einem Worte, sie ist relativ gleichgültig geworden. Für das Genauere verweise ich wiederum auf meine „Grundthatsachen des Seelenlebens.“ Ich bemerke noch, dass diese Theorie der Abflusstendenz, und die Erklärung der sogenannten abstumpfenden oder ermüdenden Wirkung der Gewohnheit auf Grund derselben, bisher wenig Aufnahme gefunden hat. Um so mehr Aufnahme wird sie finden müssen, wenn nicht mannigfache psychische Thatsachen unverständlich bleiben sollen.

Aber auch das Gesetz der Abflusstendenz hat wiederum seine Kehrseite. Es giebt ein Gesetz der „psychischen Stauung“. Auch hierfür wiederum verweise ich auf das eben citierte Werk. Ich begnüge mich hier das fragliche Gesetz in folgender Weise zu formulieren: Ist ein Objekt ein gewohntes, d. h. in das Gewebe unserer Vorstellungen so hineinverwebt, dass die psychische Bewegung einerseits zwar zu ihm mit besonderer Leichtigkeit hinfliesst, andererseits aber zugleich auch wiederum ebenso leicht von ihm abfliesst, und wird nun dieser Fluss des Geschehens in seinem gewohnten Ablaufe dadurch gestört, dass das fragliche Objekt, sei es in seiner Beschaffenheit, sei es hinsichtlich seiner Beziehung zu anderen Objekten eine Änderung erfährt, so entsteht an dem Objekt eine psy-

chische Stauung, d. h. die psychische Bewegung oder die aktuelle psychische Kraft konzentriert sich auf das Objekt. Die Folge ist, dass dies Objekt, das vorher nur Durchgangspunkt der psychischen Bewegung war, jetzt von dieser Bewegung emporgehoben wird, oder in grösserem oder geringerem Grade als Träger der ganzen aktuellen psychischen Kraft sich darstellt, die es zu gewinnen seiner Natur nach geeignet ist. Damit gewinnt es zugleich die entsprechende psychische Wirkungsfähigkeit, insbesondere seine natürliche Gefühlswirkung wieder. Es hat aufgehört, gleichgültig zu sein. Es ist hinsichtlich seiner psychischen Stellung und Bedeutung kein Gewohntes mehr, sondern ist zu einem Neuen geworden.

Übertragen wir dies auf unseren Fall. Dann ist damit dies gesagt: Die menschliche Körperoberfläche wird durch den Umstand, dass sie in neuer Farbe erscheint, selbst, ihrer psychischen Wirkung nach, eine neue. Dass heisst, sie übt wiederum die psychische Wirkung, die ihr an sich zukommt. Sie ist nicht nur objektiv ein „Grosses", sondern sie ist auch wiederum im psychologischen Sinne ein solches geworden. Damit wird zugleich die Farbe dieser Körperoberfläche als Farbe dieses Grossen oder Bedeutsamen zu etwas Grossem oder Bedeutsamen. Dass die „Grösse" der Körperoberfläche in dem Leben besteht, was in ihr und hinter ihr waltet, und dass die Farbe Grösse gewinnt, indem sie als Farbe der Körperoberfläche an dieser Grösse teilnimmt, betone ich nicht noch einmal.

Damit löst sich der oben bezeichnete scheinbare Widerspruch: Wir könnten freilich ihn zunächst noch in gewisser Weise verschärfen. Die Negerfarbe gewinnt ihre Bedeutung, d. h. ihre psychische Wirkung als ungewohnte oder neue. Und sie verliert ebenso diese Bedeutung als ungewohnte oder neue. Aber dies „als ungewohnte oder neue" hat in beiden Fällen einen verschiedenen Sinn. Nicht die neue oder ungewohnte schwarze Farbe gewinnt die Bedeutung, sondern die in dieser neuen „Beleuchtung" erscheinende Körperoberfläche gewinnt dieselbe; und daran nimmt die schwarze Farbe als Farbe dieser Körperoberfläche Teil. Dann aber verliert die schwarze Farbe diese Bedeutung wiederum, weil sie eine neue oder ungewohnte ist, d. h. weil wir noch nicht gewohnt sind, sie als Farbe des Körpers zu betrachten und zu bewerten. Oder kürzer gesagt, die schwarze Farbe erscheint bedeutsam als Farbe der Körperoberfläche, die ihrerseits durch diese neue Farbe ihre ursprüngliche Bedeutsamkeit wiedergewonnen hat. Sie erscheint dann bedeutungslos oder nichtig als schwarze Farbe, sofern diese als neue Farbe an

der Bedeutung der Körperoberfläche Anteil zu nehmen kein Recht hat. Aus diesem Gegensatze entspringt die Komik.

Analoges nun gilt mehr oder minder in allen Fällen der Komik; bei aller Komik gilt in gewisser Weise unser Paradoxon: Alles Komische gewinnt und verliert zugleich seine psychische Wirkung dadurch, dass es ein Neues, Ungewohntes, Seltsames ist. Das heisst, bei allem Komischen gewinnt ein an sich Bedeutsames die Fähigkeit seiner Bedeutsamkeit entsprechend uns in Anspruch zu nehmen ganz oder teilweise dadurch, dass es in seltsamer Beleuchtung erscheint. Und bei allem Komischen zergeht diese Wirkung in uns, wenn wir auf dasjenige achten, was das Komische in diese seltsame Beleuchtung rückt. Verspricht jemand viel und leistet wenig, so wird eben durch die geringe Leistung unsere Aufmerksamkeit erst recht auf die grossen Versprechungen hingelenkt. Sie sind jetzt mehr als sonst eine anspruchsvolle, d. h. uns in Anspruch nehmende Sache. Eben damit ist auch die geringfügige Leistung als scheinbare Erfüllung dieser Versprechungen eine anspruchsvolle Sache geworden. Dieser Anspruch zergeht aber, wenn uns die Leistung als das, was sie an sich ist, zum Bewusstsein kommt. In diesem Sinne ist auch hier die Neuheit, d. h. die Seltsamkeit oder Abnormität das die „Aufmerksamkeit“ Spannende und zugleich das sie Lösende.

## „Verblüffung“ und „Verständnis“.

Hiermit gelange ich wiederum zu Heymans zurück. Was ich hier oben andeutete, ist auch Heymans aufgefallen. Er drückt es nur in etwas anderer Weise aus und kommt so zu einem neuen scheinbaren Einwande gegen meine Theorie der Komik. Nicht in allen, aber in gewissen Fällen der Komik, meint er, verhalte sich die Sache so, dass ein Rätselhaftes, Unbegreifliches ein Gefühl der Verwunderung oder des Staunens wecke, die Aufmerksamkeit fessle, während ein schnell aufleuchtendes, an sich kein weiteres Interesse bietendes „Verständnis“ die Entspannung zu wege bringe. Hiermit tritt Heymans scheinbar in unmittelbaren Widerspruch zu meiner Theorie. Ich habe diese Theorie gelegentlich auch so formuliert, dass ich sagte, die Komik entstehe, indem ein Sinnvolles sich für uns in ein Sinnloses verwandelt. Das Sinnvolle nimmt uns in Anspruch oder spannt die Aufmerksamkeit, die Sinnlosigkeit bringt die Lösung. Diesen Sachverhalt scheint Heymans umzukehren. Das Unbegreifliche, also für uns Sinnlose spannt die Aufmerksam-

keit, die Losung ist da, indem die Sinnlosigkeit verschwindet und das Verständnis, also die Einsicht in den Sinn der Sache sich einstellt.

In Wahrheit ist, was Heymans sagt, lediglich die besondere Hervorhebung eines Momentes im Prozess der Komik, und zwar eines Momentes, das ich im Obigen ausdrücklich anerkannt habe. Ein Unterschied zwischen Heymans und mir besteht zunächst nur insofern, als ich, was Heymans für bestimmte Fälle der Komik vermeintlich gegen mich einwendet, verallgemeinere, d. h. als für alle Komik mehr oder weniger zutreffend anerkenne.

Dann freilich lässt sich Heymans durch einseitige Hervorhebung jenes Momentes zu Wendungen verleiten, die eine wirkliche Korrektur meiner Theorie in sich zu schliessen scheinen. Auch hier aber löst sich der scheinbare Gegensatz leicht, wenn wir Heymans' Aufstellungen genauer analysieren oder eine darin liegende Zweideutigkeit beseitigen.

Das Rätselhafte, sagt Heymans, spannt die Aufmerksamkeit oder, mit einem anderen Audruck, es „verblüfft". Statt dessen sagte ich oben: Die Neuheit, Ungewohntheit, Abnormität, das Seltsame des Komischen lässt erst seine Bedeutsamkeit, sei es überhaupt, sei es vollständig, zur Wirkung kommen. Auch damit ist eine Spannung der Aufmerksamkeit bezeichnet. Aber diese Spannung der Aufmerksamkeit ist mit Heymans' „Verblüffung" nicht ohne weiteres identisch.

Dies wird verständlich, wenn wir in jener Verblüffung zwei Momente unterscheiden. Einmal die einfache Verblüffung, d. h. das erstaunte Haltmachen bei der Seltsamkeit, etwa das erstaunte Haltmachen bei der geringen Leistung des Grosssprechers; die Frage: Was soll das heissen. Diese erste, völlig verständnislose Verblüffung ist nicht die Spannung der Aufmerksamkeit, von der ich sage, ihr Zergehen erzeuge die Komik.

Und sie kann es nicht sein. Damit komme ich bereits auf den Punkt, in dem ich Heymans entgegentreten muss. Heymans meint, er könne sich — gegen mich — „einfach auf das Zeugnis der Selbstwahrnehmung berufen", nach welchem in gewissen Fällen der Komik „sich deutlich die beiden Stadien des verblüfften Erstaunens und des aufleuchtenden Verständnisses, mit letzterem gleichzeitig aber die komische Gefühlserregung feststellen lässt." Diese beiden Stadien leugne ich, nach Obigem, nicht, sondern erkenne sie, und zwar für alle Fälle der Komik an. Aber ich leugne, dass

jede Verblüffung, der ein aufleuchtendes Verständnis folgt, ein Gefühl der Komik ergiebt. Die Komik stellt in Wahrheit nur dann sich ein, wenn jene Verblüffung zugleich ein Moment in sich schliesst, das mehr ist als blosse Verblüffung, nämlich Sammlung, Spannung der Aufmerksamkeit durch ein Bedeutsames oder scheinbar Sinnvolles; und die Komik ergiebt sich nicht aus der Lösung der Verblüffung überhaupt, sondern aus der Lösung dieses zweiten Momentes der Verblüffung oder dieser besonders gearteten Spannung.

So wie die geringfügige Leistung des Grosssprechers mich verblüfft, so verblüfft mich auch der Satz, der durch Ausfall eines Wortes sinnlos geworden ist. Nehmen wir an, darauf folge sofort das aufleuchtende Verständnis: Ich sehe, welches Wort ausgefallen ist. Ich ergänze es also, und verstehe den Satz. Ich sage: Das also ist gemeint. Ein solches Erlebnis ist nicht komisch.

Dagegen würde der Ausfall des Wortes komisch, wenn sich daraus ein neuer Sinn ergäbe. Wir wollen annehmen, der neue Sinn leuchte unmittelbar ein, werde aber auch sofort als unmöglich gemeint, also als Unsinn erkannt. Hier ist auf das erste Stadium der Verblüffung ein zweites gefolgt, auf die Verblüffung über den Unsinn die Verblüffung über den scheinbaren Sinn, auf das einfache Stillestehen der psychischen Bewegung, ein sich Konzentrieren derselben auf einen bestimmten Vorstellungszusammenhang, nämlich denjenigen, dessen Vernichtung nachher die Komik ergiebt. So gewiss aus der unmittelbaren Lösung des ersten Stadiums, der in jedem Sinn verständnislosen Verblüffung, durch das aufleuchtende Verständnis die Komik sich nicht ergiebt, so gewiss folgt sie hieraus.

Ein solches zweites Stadium der Verblüffung, oder eine solche Sammlung oder Konzentration der Aufmerksamkeit findet nun in aller Komik statt. Wie gesagt: Die geringe Leistung nach grossen Versprechungen „verblüfft"; dann aber folgt die Spannung der Aufmerksamkeit durch die scheinbare Erfüllung der Versprechungen. Auf die verblüffte Frage: Was soll das heissen? folgt die verblüffte Antwort: Das also ist die Erfüllung der grossen Versprechungen. Und daran erst schliesst sich die Einsicht. Ich „verstehe", d. h. ich erkenne den Grosssprecher als leeren Grosssprecher. Bei einem solchen ist die geringe Leistung ganz in der Ordnung. Was ich erlebe ist gar nichts, d. h. nichts, das meiner Aufmerksamkeit wert wäre.

Ich habe hier in dem Stadium, das Heymans als Stadium der Verblüffung bezeichnet, zwei Stadien unterschieden. Man sieht

aber, das zweite Stadium der Verblüffung kann ebensowohl als erstes Stadium des Verständnisses bezeichnet werden. Es ist das Stadium des verblüffenden Verständnisses, des verblüffenden Sinnes oder scheinbaren Sinnes, allgemeiner gesagt, der verblüffenden Grösse oder Scheingrösse eines Objektes, das dann doch seiner Grösse in unseren Augen wieder verlustig geht.

Damit ist der scheinbare Gegensatz zwischen Heymans und mir gelöst. Auch er hat mich erst verblüfft, dann sah ich die Scheingrösse, die sich aus der scheinbaren Identität der Heymans'schen „Verblüffung" mit meiner „Spannung der Aufmerksamkeit durch ein Scheingrosses" ergab, d. h. die Einsicht, dass Verblüffung und Verblüffung zweierlei sei, und demgemäss Heymans' Einwand mich nicht treffe.

Die Beispiele, die Heymans anführt, um seinem Einwand Kraft zu geben, sind der Hauptsache nach dem Gebiete des Witzes entnommen. Insoweit gehören sie nicht hierher. Schliesslich aber weist er auf einen Fall hin, der dem Gebiete der objektiven Komik angehört. Auch dieser widerspricht doch meiner Theorie keineswegs.

„Ein auf einer Zwischenstation ausgestiegener Reisender antwortet auf die dringende Aufforderung des Schaffners einzusteigen immer nur mit der flehentlichen Bitte ihm zu sagen, in welchem Jahre Amerika entdeckt worden sei. Indessen fährt der Zug ab. Endlich stellt sich heraus, dass das Kompartiment, in welchem der Reisende seine Sachen zurückgelassen hat, die Nummer 1492 führt, und dass ein Mitreisender ihm gesagt hat, er solle, um diese Nummer nicht zu vergessen, nur an die Jahreszahl der Entdeckung Amerikas denken". Hier meint Heymans, ist die Handlungsweise des Reisenden, dem man zu langen Erklärungen keine Zeit lässt, keineswegs objektiv unzweckmässig, aber sie scheint es in höchstem Grade zu sein, und wird darum zuerst als unbegreiflich, dann nachdem die Sache sich aufgeklärt hat, als komisch empfunden. Mir scheint, dass in diesem komplizierten Falle verschiedene Momente der Komik unterschieden werden müssen. Der Reisende wird schon vor der Aufklärung der Sache komisch, weil er als ausgewachsener Mensch, von dem man ein zweckmässiges Verhalten „erwartet", den Zug mit seinem Gepäck wegfahren lässt, und sich statt um seine Reise, um die Entdeckung Amerikas Sorge macht. Dazu tritt dann ein zweites Moment, das allerdings erst nach der Aufklärung zur Wirkung gelangt. Man sieht jetzt, dass der Reisende Grund hatte nach dem Jahre der Entdeckung Amerikas zu fragen. Oder viel-

mehr: es scheint für einen Augenblick die Frage darnach sinnvoll. Dann aber erscheint das ganze Verhalten des Menschen sinnlos. Sich eine Zahl nach der Jahreszahl eines historischen Ereignisses zu merken hat natürlich nur Sinn, wenn man diese Jahreszahl kennt.

Hiermit meine ich alle Punkte des Gegensatzes zwischen Heymans und mir aufgeklärt zu haben. Ich werde auf Heymans noch einmal, nämlich bei der Betrachtung des Witzes und der genaueren Darlegung der Art, wie bei ihm das Gefühl der Komik zu stande kommt, zurückkommen müssen. Einstweilen nehme ich von Heymans' wertvollen Winken Abschied.

---

# VI. Kapitel.

## Die subjektive Komik oder der Witz.

### Abgrenzung der subjektiven Komik.

Wir haben im Obigen die ausdrückliche Abgrenzung der objektiven Komik von den sonstigen Gattungen der Komik unterlassen. Beim Witze können wir diese Abgrenzung sofort zu vollziehen versuchen.

Dabei müssen wir zunächst unterscheiden zwischen dem Witz als Eigenschaft und dem Witz als Vorgang oder Leistung, dem Witz, den der Witzige hat, und demjenigen, den er macht. Wenn Vischer gelegentlich den Witz definiert als die Fertigkeit mit überraschender Schnelle mehrere Vorstellungen, die nach ihrem inneren Gehalt und dem Nexus, dem sie angehören, einander eigentlich fremd sind, zu einer zu verbinden, so können wir uns diese Definition nicht aneignen, weil sie sich auf den Witz bezieht, den der Witzige hat.

Aber auch der Begriff des Witzes, der gemacht wird, lässt sich verschieden fassen. Wenn jemand stolz auftritt und über eine Kleinigkeit stolpert, so wird er Objekt der Komik. Wenn ich ihm das Hindernis in den Weg werfe, so mache ich einen, wenn auch vielleicht recht schlechten „Witz“. So heisst überhaupt Witz jedes bewusste und geschickte Hervorrufen der Komik, sei es der Komik der Anschauung oder der Situation. Natürlich können wir auch diesen Begriff des Witzes hier nicht brauchen. Eines und dasselbe wäre ein Fall der Anschauungs- oder Situations-Komik und ein

Witz, je nachdem wir den komischen Thatbestand einfach für sich ins Auge fassten, oder zugleich auf seine Verursachung achteten. Wir wollen aber ja hier unter dem Namen des Witzes Fälle zusammenfassen, die neben den Fällen der Anschauungs- und Situations-Komik stehen.

Ein wesentliches Merkmal für den Begriff des Witzes, wie wir ihn brauchen, haben wir indessen damit doch schon gewonnen. Gegenstand der Anschauungskomik wird man, in die Situationskomik gerät man, den Witz macht man. Man macht ihn, d. h. die selbstbewusste Persönlichkeit macht ihn. Der Witz ist eine Art der Aktivität oder Bethätigung dieser Persönlichkeit. Vereinigen wir damit, dass wir nach oben Gesagtem auch das, sei es noch so selbstbewusste Hervorrufen der Anschauungs- und Situationskomik, bei der doch die Komik nur eben an dem angeschauten Objekt oder der Situation haftet, nicht als Witz bezeichnen wollen, so kann sich eine wenigstens vorläufige Abgrenzung dieses Begriffes ergeben. Meine Vorstellungen und Vorstellungsverbindungen, meine Willensakte und Wertschätzungen, das sind die Arten meiner Persönlichkeit sich zu bethätigen. An ihnen also, oder vielmehr, da jene inneren Vorgänge für andere nicht Gegenstände der Wahrnehmung sind, an den Worten, Handlungen und Gebärden, in welchen sie zu Tage treten, wird die Komik des Witzes, den ich mache, haften müssen; und sie wird an den Worten, Handlungen und Gebärden haften müssen, sofern und lediglich sofern sie einer persönlichen Aktivität oder Leistung zum Ausdruck dienen. Aktivität oder „Leistung“, so sage ich hier mit Bedacht. Auch in der ungeschickten und in ihrer Ungeschicktheit komischen Bemerkung, die ich mir zu Schulden kommen lasse, bin ich aktiv. Aber dies ist nicht die Aktivität, die ich hier meine. Ich mache die Bemerkung, aber ich „mache“ nicht die ihr anhaftende Komik. Eben insofern die Bemerkung komisch ist, erscheint sie nicht als Ausfluss meines positiven Könnens, sondern meines Unvermögens, ich bringe damit nichts zuwege, sondern unterliege einer Schranke meines Wesens. Ich erscheine darum trotz aller Thätigkeit als Gegenstand der Anschauungs- oder Situationskomik, nicht als Urheber eines Witzes. Andererseits muss mit der Forderung Ernst gemacht werden, dass die Komik eben an der Aktivität hafte. Ich mache Anstrengungen, um über ein hochgespanntes Seil zu springen, im letzten Momente aber schlüpfe ich unten durch, nicht aus Unvermögen, sondern um die Zuschauer zu belustigen. Hier bin ich durchaus aktiv und über-

legen, aber die Komik haftet nicht unmittelbar daran. Meinem Thun liegt thatsächlich kein Unvermögen zu Grunde, aber das Gefühl der Komik entsteht doch nur aus dem Schein des Unvermögens, den ich mit Absicht erzeuge. Ich werde nicht durch irgendwelche Naturnotwendigkeit, und kein anderer wird durch mich Gegenstand der Komik, aber ich mache mich selbst dazu. Ich werde es freiwillig, aber ich werde es für den Augenblick thatsächlich.

Daraus ergiebt sich die vorläufige Abgrenzung des Witzes, die wir suchen. Sie ist die Komik, die wir hervorbringen, die an unserm Thun als solchem haftet, zu der wir uns durchweg als darüberstehendes Subjekt, niemals als Objekt, auch nicht als freiwilliges Objekt verhalten. Oder kürzer gesagt: sie ist die durchaus subjektive Komik. Im Gegensatz dazu dürfen wir die im vorigen Abschnitt gemeinte und besprochene Komik, wie wir schon gethan haben, als objektive bezeichnen.

Jene Abgrenzung des Witzes trifft mit derjenigen zusammen, die in der wissenschaftlichen Ästhetik thatsächlich vorausgesetzt zu werden pflegt. Indem wir den Witz als „subjektive" von der „objektiven" Komik unterscheiden, stimmen wir wenigstens mit Vischer auch im Ausdruck überein. — Dagegen sind die vorhandenen Antworten auf die Frage nach dem Wesen des Witzes teilweise völlig ungenügend.

## Verschiedene Theorien.

Ich erwähne wiederum in erster Linie denjenigen Psychologen der Komik, der sich von der Wahrheit am weitesten entfernt hält. Wie wir sahen, geht Hecker's Bestimmung der Komik überhaupt aus von der Betrachtung des Gefühls der Komik, das er als beschleunigten Wettstreit der Gefühle der Lust und Unlust bezeichnet. Beim Witze nun entsteht für ihn „die Unlust wie die Lust aus zwei Vorstellungen, deren Unvereinbarkeit und doch wiederum mögliche Vereinbarkeit miteinander die Quelle der Gefühle bildet."

Diese Erklärung ist vor allem nicht allzu ernst gemeint. An Stelle der unvereinbaren Vorstellungen treten später solche, die nichts miteinander zu thun haben, d. h. thatsächlich in keinem Verhältnis unmittelbarer Zusammengehörigkeit stehen. Und zu diesen gesellen sich dann solche, die zugestandenermassen ziemlich viel miteinander zu thun haben. Überhaupt wandeln sich die Hecker'schen Bedingungen des Witzes von Fall zu Fall, bis schliesslich von der ursprünglichen Formel herzlich wenig mehr übrig bleibt. Natürlich

verfolge ich diese Wandlungen nicht. Es genügt die Bemerkung, dass nach Hecker schliesslich jede zweifelhafte Aussage, jede Annahme, die durch Thatsachen gestützt wird, während andere Thatsachen widersprechen, jede halbwahre Theorie, ja jede thörichte Rede, der wir den wahren Sachverhalt „substituieren", witzig heissen müsste. Als ganz besonders witzig müsste seine eigene Theorie des Witzes und der Komik überhaupt gelten, in der mit mancherlei Ansätzen und Elementen zu einer richtigen Anschauung so viel Unzutreffendes so eng verbunden ist.

Mit Hecker's Erklärung ist die Kräpelin's verwandt. Für ihn ist der Witz die „willkürliche Verbindung oder Verknüpfung[1]) zweier miteinander in irgend einer Weise kontrastierender Vorstellungen, zumeist durch das Hilfsmittel der sprachlichen Association". Es muss, so sagt er nachher, irgend ein Band zwischen den Vorstellungen, es müssen associative Beziehungen zwischen ihnen existieren, welche diese Verknüpfung gestatten. Andererseits muss aber die Nichtzusammengehörigkeit derselben klar und scharf genug ins Auge springen, dass eine Kontrastwirkung zur Entwicklung gelangen kann.

Diese Erklärung leidet an mehreren Fehlern. Sie stimmt nicht mit den nachfolgenden näheren Bestimmungen; sie ist vieldeutig; man mag sie drehen wie man will, so schliesst sie Dinge ein, die mit dem Witze nichts zu thun haben; sie schliesst andererseits Gattungen von Vorgängen aus, die thatsächlich dem Witze zugehören. Sie steht endlich in direktem Widerspruch mit einzelnen ausdrücklich angeführten Fällen des Witzes.

Nur auf zwei Punkte mache ich hier gleich aufmerksam. Der Witz soll eine willkürliche Verbindung von Vorstellungen sein. Gleich nachher wird von Witzen gesprochen, die nicht der bewusst absichtsvollen Komik angehören, sondern unbewusst sind. Ich denke aber, wo das Bewusstsein aufhört, ist nach gemeinem Sprachgebrauch auch von Willkür nicht mehr die Rede.

Wichtiger ist mir der andere Punkt. „Irgendwie kontrastieren" müssen die Vorstellungen, deren Verbindung den Witz ausmacht. Mit diesem Kontrast geht es einigermassen, wie mit der „Unvereinbarkeit" bei Hecker. An seine Stelle tritt später die Nichtzusammengehörigkeit. Bald darauf heissen die Vorstellungen einander wider-

---

[1]) So, und nicht „Erzeugung" muss es ohne Zweifel an der betreffenden Stelle heissen.

streitend, wiederum an anderer Stelle gänzlich verschiedenartig. Als ob alle diese Ausdrücke dasselbe sagten. In der That können die im Witze verbundenen Vorstellungen sich auf die verschiedenartigste Weise zu einander verhalten. Das bekannte Lichtenberg'sche „Messer ohne Klinge, woran der Stiel fehlt" enthält eine Verbindung an sich unvereinbarer Vorstellungen. Das Messer einerseits, der Mangel der Klinge und des Stieles andererseits, diese beiden Begriffe heben sich gegenseitig auf. — Wenn ein französischer Dichter auf die Zumutung seines Königs, ein Gedicht zu machen, dessen sujet er sei, antwortet: le roi n'est pas sujet, so vollzieht er eine Verbindung von Vorstellungen, — sujet = Unterthan und sujet = Gegenstand eines Gedichtes — die an sich recht wohl vereinbar sind, und nur thatsächlich und erfahrungsgemäss nichts miteinander zu thun haben. — „Die Abteien sind geworden zu Raubteien", sagt der Schiller'sche Kapuziner. Hier sind die in witziger Weise verbundenen Vorstellungen weder unvereinbar noch unzusammengehörig. Die Abteien waren in der That in der Zeit des dreissigjährigen Krieges zu Raubteien geworden. Die Vorstellungen gehören also genau soweit zusammen, als es der Witz behauptet. — Gedenken wir endlich gar der witzigen Definition von der Art der Schleiermacher'schen: Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft, so ergiebt sich, dass die im Witze miteinander „kontrastierenden" Vorstellungen auch solche sein können, die nicht nur in bestimmten Fällen und thatsächlich, sondern allgemein und begrifflich zusammengehören, deren Zusammengehörigkeit ausserdem jedermann denkbar geläufig ist. Dass die Eifersucht eine Leidenschaft ist, die darauf ausgeht Dinge hervorzusuchen und selbst zu ersinnen, die nur dazu dienen können dem Eifersüchtigen und dem Gegenstand der Eifersucht Qualen zu bereiten, dies liegt ja im Begriff der Eifersucht und bezeichnet kein verstecktes, sondern ein jedermann bekanntes und selbstverständliches Moment dieses Begriffes.

Die im Witze verbundenen Vorstellungen sind unvereinbare und unzusammengehörige, anderseits zusammengehörige und sogar notwendig zu vereinigende Vorstellungen; sie sind Vorstellungen, deren Vereinigung einen Unsinn, eine faktische Unwahrheit, andererseits eine thatsächliche Wahrheit oder sogar eine Selbstverständlichkeit ergiebt. Sie sind mit einem Worte verschiedenartige Vorstellungen, die sich irgendwie zu einander verhalten. Verschiedene und irgendwie sich zu einander verhaltende Vorstellungen werden

aber natürlich in jeder wahren oder falschen Behauptung miteinander verbunden. Sie können also nicht das Wesen des Witzes ausmachen.

Dann muss wohl die besondere Art der Verbindung den Witz erzeugen. Die Verbindung, so könnte man sagen, ist beim Witz jederzeit eine solche, welche die Unvereinbarkeit, oder auch die blosse Verschiedenheit der Vorstellungen besonders deutlich zu Tage treten lässt. In dieser deutlicher zu Tage tretenden Unvereinbarkeit oder Verschiedenheit bestände dann der „Kontrast", der zum Witze erforderlich ist. In der That kann Kräpelin's Meinung im Grunde keine andere sein. Zur Komik überhaupt gehört ja für ihn nach der allgemeinen Erklärung, die wir im vorigen Abschnitt kennen gelernt haben, der Versuch der begrifflichen Vereinigung und ein erst daraus sich ergebender „intellektueller" Kontrast.

Damit stimmt es, dass Kräpelin für den Witz eine associative Beziehung der Vorstellungen fordert, welche die Verbindung gestattet. Freilich geht diese Forderung über das hinaus, was jener allgemeinen Erklärung zufolge für die Komik gefordert ist und demnach auch für die Komik des Witzes gefordert werden dürfte. Ich kann ja recht wohl in einer Aussage Vorstellungen verbinden und andere zum Versuch ihrer begrifflichen Vereinigung nötigen, ohne dass besondere associative Beziehungen vorliegen. Ich sage etwa: Napoleon starb in Sibirien. Napoleon hat mit Sibirien nichts zu thun. Aber ich verbinde in dem Satze die beiden Vorstellungen, und wer ihn hört, kann nicht umhin den Versuch begrifflicher Vereinigung anzustellen. Er gewinnt auch daraus ein Gefühl des Kontrastes. Es kommt ihm zum Bewusstsein, dass Napoleon's Tod in der That mit Sibirien gar nichts zu thun hat. Die Behauptung erfüllt also trotz der mangelnden Association die Bedingung, unter der nach Kräpelin das Gefühl der Komik allgemein entstehen müsste.

Andrerseits kann aber auch die Association hinzutreten und dennoch die Komik des Witzes, wie jede Komik überhaupt, unterbleiben. Ich brauche nur Napoleon statt in Sibirien auf Elba sterben zu lassen. Napoleon starb auf einer Insel; Elba ist eine Insel; Napoleon war auf Elba. Wiederum wird zugleich demjenigen, der die Behauptung hört, eben durch die Behauptung die Nichtzusammengehörigkeit der verbundenen Vorstellungen zum deutlicheren Bewusstsein gebracht.

Oder: jemand zeiht meinen Freund, dessen Charakter ich erprobt habe, einer unredlichen Handlung. Die Gründe, die er an-

führt, gestatten die Vorstellungsverbindung und zwingen mich sogar immer wieder, sie versuchsweise zu vollziehen. Dabei muss mir der Gegensatz zwischen der behaupteten Unredlichkeit und dem erprobten Charakter in besonderem Masse fühlbar werden. Er wird mir vielleicht in dem Masse fühlbar, dass ich die Vorstellungsverbindung in tiefster Empörung abweise. Hier haben wir ein Kontrastbewusstsein der intensivsten Art; zugleich ein Kontrastbewusstsein, das sich völlig vorschriftsmässig aus versuchter begrifflicher Vereinigung nicht nur verschiedener, sondern faktisch unvereinbarer Vorstellungen ergiebt. Trotzdem wird niemand verlangen, dass ich die Verleumdung als Witz oder überhaupt als komisch empfinde.

Indessen so ist die Sache nicht gemeint. Die associativen Beziehungen gestatten die Verbindung, an Stelle dieses nichtssagenden Ausdrucks setzt Kräpelin später den andern, sie begründen eine bedingte oder teilweise Zusammengehörigkeit der Vorstellungen. Damit ist dann freilich wieder zu viel gesagt. Das Messer einerseits, der gleichzeitige Mangel des Stiels und der Klinge anderseits, diese beiden Dinge gehören auch nicht bedingt oder teilweise zusammen.

Trotzdem ist in dieser Bestimmung etwas Richtiges. Die associativen Beziehungen müssen jederzeit eine Zusammengehörigkeit begründen, wenn keine wirkliche, dann eine scheinbare. Indem sie dies thun, verleihen sie der witzigen Aussage eine wirkliche oder scheinbare Bedeutung und damit zugleich eine gewisse Kraft, Wichtigkeit, Eindrucksfähigkeit. Damit ist auch schon der Punkt bezeichnet, auf den es bei der Zusammengehörigkeit einzig und allein ankommt. Nicht die Zusammengehörigkeit, sondern die Bedeutung, welche den Worten als Trägern derselben erwächst, bedingt den Eindruck der Komik. Die Zusammengehörigkeit ist bei dem eben angeführten Falle eine lediglich scheinbare. Aber indem die Worte den Schein erwecken, leisten sie etwas. Wir hören die Wortverbindung „Messer ohne Klinge und Stiel" und lassen uns dadurch verführen, für einen Moment an die Möglichkeit der entsprechenden Vorstellungsverbindung zu glauben, also derselben einen Sinn zuzuschreiben. Der Begriff eines Messers ohne Klinge ist uns geläufig, der eines Messers ohne Stiel nicht minder. Hebt der Mangel der Klinge den Begriff des Messers nicht auf, und der Mangel des Stieles ebensowenig, so scheint auch der Mangel der Klinge und des Stieles ihn nicht aufzuheben. — Dann freilich kommt uns die Unvereinbarkeit der Vorstellungen zum Bewusstsein. Wir wissen, dass wir uns haben täuschen lassen, dass wir nach einem geläufigen Ausdruck „hereingefallen"

sind. Was wir einen Moment für sinnvoll nahmen, steht als völlig sinnlos vor uns. Darin besteht in diesem Falle der komische Prozess.

Analog verhält es sich mit jenem Witze des französischen Dichters. Die Antwort, die der Dichter giebt, ist keine Antwort, oder sie ist, als Antwort auf die Aufforderung des Königs betrachtet, sinnlos. Sie besitzt nicht bedingte oder teilweise, sondern gar keine „Geltung“. Ebensowenig Geltung besitzt der Schluss, der sich darauf aufbaut: der König ist nicht sujet, man kann also auch nicht fordern, dass er sujet eines Gedichtes sei. Aber wir lassen uns die Geltung, welche die Antwort beansprucht, verführt durch die Gleichheit der Worte sujet und sujet mit einer Art psychologischer Notwendigkeit gefallen, wir vollziehen mit gleicher Notwendigkeit den darauf gebauten Schluss. Indem wir so thun, messen wir den Worten des Dichters eine doppelte Bedeutung bei, die ihnen nicht zukommt; sie werden für uns zur zutreffenden und zugleich zur abfertigenden Antwort. Sie werden es — für einen Augenblick nämlich. Dann fordert die Logik ihr Recht und zerstört das ganze Gebäude. Die sinnvolle und geschickt abfertigende Antwort wird wiederum, was sie immer war, eine sinnlose Aussage.

## Begriffsbestimmung und verschiedene Fälle.

Verallgemeinern wir jetzt, was sich in diesen beiden Fällen ergeben hat. Wir müssen dann sagen: witzig erscheint eine Aussage, wenn wir ihr eine Bedeutung mit psychologischer Notwendigkeit zuschreiben, und indem wir sie ihr zuschreiben, sofort auch wiederum absprechen. Dabei kann unter der „Bedeutung“ Verschiedenes verstanden sein. Wir leihen einer Aussage einen Sinn, und wissen, dass er ihr logischerweise nicht zukommen kann. Wir finden in ihr eine Wahrheit, die wir dann doch wiederum den Gesetzen der Erfahrung oder allgemeinen Gewohnheiten unseres Denkens zufolge nicht darin finden können. Wir gestehen ihr eine über ihren wahren Inhalt hinausgehende logische oder praktische Folge zu, um eben diese Folge zu verneinen, sobald wir die Beschaffenheit der Aussage für sich ins Auge fassen. In jedem Falle besteht der psychologische Prozess, den die witzige Aussage in uns hervorruft, und auf dem das Gefühl der Komik beruht, in dem unvermittelten Übergang von jenem Leihen, Fürwahrhalten, Zugestehen zum Bewusstsein oder Eindruck relativer Nichtigkeit.

Damit haben wir den Begriff gewonnen, der den Witz und die Anschauungs- und Situationskomik zugleich umfasst. Hier wie dort

gewinnt oder besitzt ein Bewusstseinsinhalt für uns einen Grad von Bedeutung oder psychologischem Gewicht, den er dann plötzlich verliert. Zugleich ist auch schon angedeutet, dass hier wie dort die beiden Fälle möglich sind: wir leihen die Bedeutung dem Bewusstseinsinhalt, während sie ihm von Rechts wegen oder objektiv betrachtet nicht zukommt, oder: sie kommt ihm objektiverweise zu, und wir erkennen sie auch zunächst an, können aber infolge subjektiver Gewohnheiten des Denkens nicht bei dieser Anerkenntnis bleiben.

Das letztere gilt schon von dem oben angeführten Beispiele aus Schiller. „Die Abteien sind geworden zu Raubteien." Diese Behauptung ist, wie schon gesagt, sinnvoll und wahr; und wir glauben an ihre Wahrheit. Man sehe aber, durch welches Mittel uns die Wahrheit eindringlich gemacht wird. „Raubtei" ist kein gültiges Wort der deutschen Sprache; es kommt ihm also nach strenger Forderung der Logik auch kein gültiger Sinn zu. In dem speciellen Falle aber hat es für uns einen Sinn, wir verstehen vollkommen, was damit gemeint ist. Der Anklang an Abtei einerseits, an Raub andrerseits verhilft uns dazu.

Dazu kommt ein zweites Moment. Die Nebeneinanderstellung der Worte Abtei und Raubtei, die Verwandlung des einen ins andere, ist an sich ein blosses Spiel mit Worten, die Klangähnlichkeit, worauf das Spiel beruht, hat an sich keine logische Kraft. Wiederum aber gewinnt sie eine solche in diesem speciellen Falle. Die in der Zusammenstellung der Worte liegende Wahrheit wird uns nicht nur verständlich, sondern, eben durch den Gleichklang, sogar eindringlicher, sozusagen selbstverständlich. So nahe die Worte Abtei und Raubtei lautlich zusammenhängen, so nahe scheinen die damit bezeichneten Dinge sachlich zusammenzuhängen. So leicht wir vermöge jenes Zusammenhanges aus dem Worte Abtei das Wort Raubtei machen, so leicht und natürlich scheint uns der Übergang vom einen znm andern Begriff. Beide Momente bedingen die Eigenart des komischen Prozesses. Achten wir auf das, was die Worte in ihrem Zusammenhange sagen, so ergeben sie den Eindruck einer einleuchtenden Wahrheit, betrachten wir sie nach ihrer Form und beurteilen diese, wie wir nicht anders können, nach den gewöhnlichen Gesetzen unseres Denkens und Sprechens, so gewinnen wir den Eindruck des Spiels mit Worten. Das Wort Raubtei erscheint so sinnlos, wie es sonst sein würde, der Gleichklang so logisch kraftlos, wie er sonst zu sein pflegt.

Die beiden hier unterschiedenen Momente können auch jedes

für sich die Komik des Witzes begründen. Wenn Heine von jemand sagt, er sei von einem bekannten Börsenbaron recht „famillionär" aufgenommen worden, so beruht die Komik dieses Witzes lediglich auf dem ersten jener beiden Momente. Ein Wort wie „famillionär" giebt es nicht. Wir lassen uns aber den malitiösen Sinn, den es in dem speciellen Falle hat, gefallen; wir verstehen, dass Heine sagen will, die Aufnahme sei eine familiäre gewesen, nämlich von der bekannten Art, die durch den Beigeschmack des Millionärtums an Annehmlichkeit nicht zu gewinnen pflegt. Dann kommt uns doch wiederum die Nichtigkeit und Sinnlosigkeit des Wortes zum deutlichen Bewusstsein.

Dagegen beruht der Witz gänzlich auf dem Verhältnis der Worte zu einander bei der oben zuletzt angeführten Schleiermacher'schen Definition. Die Frage, was für eine Leidenschaft die Eifersucht sei, wird beantwortet, indem beide Worte Eifersucht und Leidenschaft auseinandergeschnitten und die Stücke durch Zwischenfügung weniger, an sich unerheblicher Worte zu einem Satze verbunden werden. Diese äusserlich betrachtet völlig mechanische Procedur ergiebt nichtsdestoweniger ein bedeutungsvolles und zutreffendes gedankliches Resultat. Solange wir auf dies Resultat achten, erscheint das Mittel, wodurch es erreicht wurde, gleichfalls bedeutungsvoll. Es sinkt dann doch wiederum unfehlbar in seine, obgleich nur scheinbare Nichtigkeit zurück.

Jetzt ist deutlich ersichtlich, wie wir uns zu Kräpelin's Theorie stellen. Der Kontrast bleibt bestehen, aber er ist nicht so oder so gefasster Kontrast der mit den Worten verbundenen Vorstellungen, sondern Kontrast, oder Widerspruch der Bedeutung und Bedeutungslosigkeit der Worte. Dies Ergebnis entspricht ganz dem bei der objektiven Komik gewonnenen. Wie dort so ist hier der qualitative Vorstellungskontrast nur insoweit von Belang, als er diesen quantitativen oder Bedeutungskontrast vermittelt; er hat im übrigen, wie mit der Komik überhaupt, so auch mit der Komik des Witzes nichts zu thun.

Das Recht dieser letzteren Behauptung habe ich schon oben dargelegt. Ich erinnere an die Verleumdung des erprobten Freundes. Diese Verleumdung war trotz des stärksten Kontrastes weder witzig noch überhaupt komisch. Umgekehrt entsteht die Komik des Witzes, wie die objektive, sobald ich den von uns geforderten Bedeutungskontrast hinzufüge. So kann die Verleumdung zunächst durch Hinzutritt des objektiven Bedeutungskontrastes objektiv komisch

werden. Der Verleumder giebt sich alle Mühe, übersieht aber einen Umstand, der ihn sofort widerlegt. Von einem Witze ist hier noch keine Rede, weil die Bedingung des Witzes nicht erfüllt ist, die darin besteht, dass die Komik an der Aussage hafte, sofern sie der Vorstellungsverbindung zum Ausdruck dient, und damit zugleich als That desjenigen erscheine, der die Aussage macht. Die Worte des Verleumders sagen oder bedeuten nach ihrer Widerlegung dasselbe wie vorher. Sie kommen in bestimmter Art zu Fall, aber dies zu Fall kommen, das wesentlichste Moment der Komik, ist nicht durch die Worte selbst bedingt, sondern durch jenen dem Verleumder unbekannten oder von ihm verschwiegenen Umstand. Der Verleumder bringt es, indem er die Aussage macht, nicht eben dadurch zuwege, dass ich den Eindruck einer Wahrheit habe und dann auch wiederum nicht habe, sondern er will, dass ich den Eindruck habe und erlebt es, dass derselbe in nichts zerrinnt. Dagegen wird die Aussage witzig, sobald die Worte selbst, ohne ein von aussen hinzutretendes Schicksal, die Bedeutung, die sie haben oder zu haben scheinen, doch auch wiederum nicht haben oder nicht zu haben scheinen, sobald also der rein subjektive, von dem „Verleumder" aus eigenen Mitteln hervorgerufene Bedeutungskontrast hinzukommt. Man sagt mir etwa, mein Freund habe einen Eingriff in die Kasse gemacht, um dann hinzuzufügen: nämlich in seine eigene; er habe endlich seine Schulden bezahlt.

Andererseits kann der Vorstellungskontrast fehlen und doch, weil der Bedeutungskontrast fühlbar zu Tage tritt, der Witz entstehen. Man kennt Gellert's „der Bauer und sein Sohn". Der Sohn lügt, er habe einen Hund gesehen, so gross wie ein Pferd. Diese Lüge bringt ihm der Vater zum Bewusstsein durch die Erzählung von der Lügenbrücke. Die Erzählung an sich ist nichts weniger als witzig. Dass man auf eine Brücke kommen werde, auf der jeder, der an dem Tage gelogen habe, ein Bein breche, das ist abgesehen von dem, was vorher berichtet ist, eine harmlose Erdichtung. Sie wird erst witzig als Entgegnung auf die Behauptung des Sohnes. Hier also müsste der Vorstellungskontrast sich finden, aber hier gerade fehlt derselbe völlig. Achten wir nicht auf die beabsichtigte und erreichte Wirkung, so ist alles in schönster Ordnung. Der Vater fügt einfach zu einer Unwahrheit eine andere von gleichem Charakter. Es ist sogar eine wesentliche Bedingung dieses Witzes, dass der Kontrast zwischen der Lüge des Sohnes und der des Vaters möglichst gering sei. Dagegen besteht ein wesent-

licher Kontrast zwischen der logischen und praktischen Konsequenz der Erzählung des Vaters und ihrer scheinbaren Nichtigkeit.

Freilich kann man, wenn man es darauf anlegt, dem „Vorstellungsgegensatz" einen möglichst unbestimmten Sinn zu geben, am Ende auch diese und ähnliche Gegensätze der Bedeutung oder Wirkung als Vorstellungsgegensätze bezeichnen. Man verwischt dann nur eben den Unterschied, auf den für die Begriffsbestimmung des Witzes alles ankommt. Schwarz und weiss, Unterthan eines Königs und Gegenstand eines Gedichtes, Abtei und Räuberhöhle, das sind wirkliche Vorstellungsgegensätze. Von diesen ist aber der Art nach verschieden der Gegensatz, der entsteht, indem dieselben Vorstellungen und Vorstellungsverbindungen jetzt sinnvoll, wahr, treffend, abfertigend, zurechtweisend, dann auch wiederum sinnlos, unwahr, nichtssagend, als blosses Spiel erscheinen. Oder allgemeiner, von den qualitativen Gegensätzen, die zwischen den durch Worte bezeichneten Vorstellungen stattfinden, sind durchaus verschieden die Gegensätze des logischen oder sachlichen Wertes oder Gewichtes der Worte und Wortverbindungen, bzw. der dadurch bezeichneten Vorstellungsverbindungen.

Indessen auch damit brauchte man sich noch nicht zufrieden zu geben. Auch der logische oder sachliche Wert der Worte und Vorstellungsverbindungen, so könnte man sagen, ist Gegenstand unseres Vorstellens und insofern ihr Gegensatz ein Vorstellungsgegensatz. Aber dies wäre ein schlechter Einwand. In der That entsteht uns der Eindruck des Witzes eben nicht daraus, dass wir uns vorstellen, Vorstellungen und Vorstellungsverbindungen erschienen irgend jemand sinnvoll, glaubwürdig u. s. w., während sie zugleich auch als das Gegenteil erscheinen; vielmehr müssen wir selbst sie für sinnvoll halten, daran glauben, kurz ihren Wert oder ihr Gewicht erleben, und dann zur gegenteiligen Vorstellungsweise übergehen. Der Gegensatz, um den es sich handelt, und schliesslich einzig und allein handelt, ist ein Gegensatz der thatsächlichen Wirkung in uns, des Eindrucks, den wir erfahren, allgemein gesagt der Art, wie Vorstellungen, sie mögen sich inhaltlich zu einander verhalten wie sie wollen, in uns auftreten oder uns in Anspruch nehmen. Dies ist auch bei dem obigen Beispiel deutlich genug. Der Eindruck jenes Witzes wäre völlig dahin, wenn wir zwar wüssten, dass der Sohn das Gewicht der väterlichen Worte empfände, es selbst aber nicht mitempfänden und dann doch wiederum von dem Gewicht befreit würden.

Vielleicht hätte der Gellert'sche Bauer, dessen witzige Überführung seines Sohnes uns hier beschäftigte, seinen Zweck — witzig oder witzlos — auch auf kürzerem Wege erreichen können. Darum bleibt doch der Satz Jean Paul's, Kürze sei die Seele des Witzes, ja dieser selbst, zu Recht bestehen. Der Witz sagt, was er sagt, nicht immer in wenig, aber immer in zu wenig Worten, d. h. in Worten, die nach strenger Logik oder gemeiner Denk- und Redeweise dazu nicht genügen. Er kann es schliesslich geradezu sagen, indem er es verschweigt. So ein bekannter Witz Heine's. Der Börsenbaron, der so oft das Opfer seines Witzes geworden ist, wundert sich, dass die Seine oberhalb Paris so rein, unterhalb so schmutzig sei. Heine erwidert: O, Ihr Vater ist ja auch ein ganz ehrlicher Mann gewesen. Hier findet sich kein Vorstellungsgegensatz, der, sei es auch indirekt, den Witz begründen könnte; weder in dem, was Heine sagt, noch zwischen dem, was er sagt, und dem, was er meint. Man braucht, um sich davon zu überzeugen, nur, was er meint, zu ergänzen: dass die Seine oberhalb Paris rein, unterhalb schmutzig ist, ist so wenig zu verwundern als dass Ihr Vater ein ehrlicher Mann war und Sie es nicht mehr sind. Ein Kontrast entsteht erst dadurch, dass Heine, was er nicht sagt, doch deutlich zu verstehen giebt, dass also wir seinen Worten eine Bedeutung zugestehen, die wir ihnen dann doch wieder nicht zugestehen können.

## Witzige Handlungen.

Nur von der witzigen Aussage war im bisherigen die Rede, während die möglichen anderen Arten des Witzes, die witzigen Handlungen und Gebärden ausser Betracht blieben. Ich liess sie ausser Betracht, weil Kräpelin sie vernachlässigt. Dennoch giebt es dergleichen. Kräpelin selbst rührt daran, wo er den bekannten Witz des Diogenes anführt, der am hellen Tage mit einer Laterne Menschen sucht. Dabei entgeht ihm nur eben der Witz der Handlung. Er sucht den Witz lediglich in der Aussage des Diogenes, er suche Menschen, speciell in der Doppelbedeutung des Wortes Mensch. Diogenes meine vernünftige Menschen, während nach der gemeinen Bedeutung des Wortes jedes Exemplar der menschlichen Gattung darunter verstanden werde. Aber der Witz bleibt auch, wenn wir diesen Doppelsinn streichen und Diogenes sagen lassen, er suche vernünftige Menschen. Die Aussage selbst ist dann nicht mehr witzig; der Witz muss also an der Handlung haften, die durch die Aussage nur interpretiert wird. Er haftet daran, insofern

die Handlung eine eindringliche Wahrheit verkündet, während sie doch an sich unsinnig und darum nach gemeiner Anschauung zum Träger einer Wahrheit durchaus ungeeignet scheint.

Völlig analog verhält es sich mit der witzigen Handlung, die Hecker anführt und als solche anerkennt. Ein italienischer Maler hat für ein Kloster ein Abendmahl zu malen. Während der Arbeit erfährt er allerlei Chikanen von Seiten des Priors. Dafür rächt er sich, indem er dem Judas die Züge des Priors leiht. Für Hecker beruht die Komik dieses Witzes darauf, dass die Unvereinbarkeit der beiden Vorstellungen — Judas und der Prior — beleidigt, während zugleich die Erkenntnis der zwischen beiden bestehenden Ähnlichkeit eine gewisse Befriedigung gewährt. Wäre diese Erklärung richtig, so müsste es auch witzig erscheinen, wenn der Maler seinem Christus einzelne Züge von einem besonders frommen Klosterbruder geliehen hätte, oder wenn A. Dürer thatsächlich seine Christusgestalten sich ähnlich bildet. Auch Dürer und Christus sind ja unvereinbare Vorstellungsinhalte und auch bei Betrachtung der Dürer'schen Christusgestalten gewährt die Erkenntnis der Ähnlichkeit eine gewisse Befriedigung. In der That beruht der Witz des italienischen Malers darauf, dass der Maler dem Prior seine Meinung sagt durch ein Mittel, das an sich völlig harmlos erscheint. Was kann ich dafür, so hätte er dem Prior gegenüber sich verantworten können, wenn mir deine Züge gerade für meinen Judas passen. Er konnte die Übereinstimmung sogar für ein blosses Spiel des Zufalls erklären. Solche Spiele des Zufalls giebt es ja. In jedem Falle beweist es nichts gegen den Charakter eines Menschen, wenn er mit dem Bilde eines Verräters äusserliche Ähnlichkeit hat. Aber hier freilich beweist es alles, nicht nach strenger Logik, aber für den unmittelbaren Eindruck. Eben diesen zerstört dann die Logik wiederum.

Verallgemeinern wir das Ergebnis, so erscheint die Komik der witzigen Handlung an dieselbe Bedingung gebunden, wie die der witzigen Aussage. Beide sagen etwas und sagen es auch nicht. Die Worte sind „Zeichen“ dessen, was sie sagen. Auch die Handlungen — und ebenso natürlich die Gebärden — kommen für den Witz nur in Betracht, insoweit sie Zeichen sind.

### Verwandte Theorien.

Schliesslich werfe ich auch hier, wie bei der objektiven Komik, noch einen Blick auf solche frühere Theorien, die mit uns in der

Hauptsache auf gleichem Boden zu stehen scheinen. Schon von Jean Paul könnten die Autoren, deren ungenügende Anschauungen mir Gelegenheit gaben die meinigen zu entwickeln, einiges lernen. Wenn freilich Jean Paul den Witz allgemein definiert als ein Vergleichen und Auffinden von Gleichheiten bei grösserer Ungleichheit, so bemerkt dagegen Vischer mit Recht, dass es Witze gebe, bei denen von Vergleichung, also auch von Auffindung von Ähnlichkeiten keine Rede sei; so z. B. wenn Talleyrand sage, die Sprache sei erfunden, um die Gedanken zu verbergen. Wir brauchen aber nur Jean Paul's weiteren Ausführungen zu folgen, um zu sehen, wie nahe er dem wahren Sachverhalt kommt. Der Witz entdecke Gleichheiten, so sagt er erst; nachher erfahren wir, im Witz mache die taschen- und wortspielerische Geschwindigkeit der Sprache halbe, Drittels-, Viertelsähnlichkeiten zu Gleichheiten; es werden durch sie Gattungen für Unterarten, Ganze für Teile, Ursachen für Wirkungen, oder alles dieses umgekehrt, verkauft. Dadurch wird, so fährt er fort, der ästhetische Lichtschein eines neuen Verhältnisses geworfen, indessen unser Wahrheitsgefühl das alte fortbehauptet. Hiermit wird, wenn wir das „Verhältnis", das nichts zur Sache thut, zur Seite lassen, wenigstens eine Gattung des Witzes zutreffend bezeichnet. Der „Lichtschein", der dem Wahrheitsgefühl entgegentritt, kann nur bestehen in irgend welcher „Geltung", welche die witzige Aussage beansprucht und in unseren Augen thatsächlich gewinnt. Diese zerrinnt in Nichts, wenn wir unser „Wahrheitsgefühl" zu Rat ziehen.

Gegen jene allgemeine Begriffsbestimmung Jean Paul's wendet sich Vischer, nicht ohne sie zugleich zu korrigieren. Zwischen ungleichen Vorstellungen werden Gleichheiten entdeckt, statt dessen muss es ihm zufolge heissen, einander fremde Vorstellungen werden zur scheinbaren Einheit zusammengefasst. Dass damit viel gebessert sei, können wir nicht zugeben, da unserer obigen Darlegung zufolge weder die Vorstellungen einander fremd zu sein brauchen, noch die Zusammenfasssung zur Einheit die Leistung des Witzes genügend bestimmt bezeichnet, noch endlich diese Leistung immer eine bloss scheinbare heissen darf. Dagegen trifft es die Sache, wenn Vischer nachher „Sinn im Unsinn, Unsinn im Sinn" als Inhalt des Witzes bezeichnet.

Endlich wüsste ich im Grunde nichts einzuwenden gegen Kuno Fischer's allgemeine Definition des Witzes als eines spielenden Urteils. Urteil ist ihm nicht jede Aussage, sondern diejenige, die



etwas sagt. Sofern auch die witzige Handlung etwas sagt, kann auch sie Urteil heissen. Andererseits ist das Mittel, wodurch der Witz sagt, was er sagen will, immer im Widerspruch mit der gewöhnlichen Denk- und Ausdrucksweise, oder wie Fischer treffend sagt, mit der Hausordnung und den Hausgesetzen des Geistes, und muss insofern jederzeit als Spiel bezeichnet werden.

Diese unsere Zustimmung scheinen wir freilich zurücknehmen zu müssen gegenüber Fischer's näherer Ausführung. Auch Fischer, ebenso wie Vischer, lässt die Vereinigung einander fremder und widerstreitender Vorstellungen als dem Witze wesentlich erscheinen: „Was noch nie vereinigt war, ist mit einem Male verbunden, und in demselben Augenblick, wo uns dieser Widerspruch noch frappiert, überrascht uns schon die sinnvolle Erleuchtung. Es ist ein Punkt, worin jene einander fremden und widerstreitenden Vorstellnngen unmittelbar zusammentreffen. Hier hat der Witz seine „Kraft und Wirkung“ etc. Fischer widerlegt aber diese Anschauung gleich nachher selbst, indem er Bemerkungen, die eine Allerweltsweisheit enthalten, also sicher keine Vorstellungen vereinigen, die einander fremd sind, widerstreiten, noch nie vereinigt waren, lediglich dadurch zu Witzen werden lässt, dass sie den Charakter des Spieles gewinnen.

Dieser Widerspruch nun löst sich nur, wenn wir jene „einander fremden Vorstellungen“ so interpretieren, dass wir darunter jedesmal einerseits das, was die Worte meinen, andererseits die Worte selbst verstehen. Denn die Worte allerdings sind beim Witze jederzeit dem, was sie meinen, in gewissem Sinne fremd, in dem eben bezeichneten Sinne nämlich, dass sie nach gemeiner Denk- und Ausdrucksweise das Gemeinte eigentlich nicht scheinen bezeichnen zu können. Dies gilt auch von der von Fischer selbst angeführten witzigen Allerweltsweisheit, das Leben zerfalle in zwei Hälften, in der ersten wünsche man die zweite herbei, in der zweiten die erste zurück. Dieser Witz erscheint als ein Spiel mit Worten, und als solches jeder ernsten Wahrheit, auch derjenigen, die es thatsächlich verkündigt, fremd.

## „Verblüffung und Erleuchtung“ beim Witz.

Die „Erleuchtung“, von der hier Fischer spricht, begegnet uns auch sonst in mannigfachen Wendungen. Ich bleibe dabei noch einen Moment.

Gewiss hat diese Erleuchtung ihr Recht. Es fragt sich nur, was wir unter der Erleuchtung verstehen, bzw. was darunter verstanden wird, und in welcher Weise diese Erleuchtung für die Komik verantwortlich gemacht wird.

Auch für Groos ist, wie wir schon sahen, die Erleuchtung oder die Erkenntnis der Verkehrtheit, nachdem sie uns verblüfft hat, für die Komik überhaupt, also auch für die Komik des Witzes wesentlich. Diese Erkenntnis soll aber wirken, indem sie uns das Gefühl der Überlegenheit schafft. Zu dieser „Überlegenheit" kehren wir nicht noch einmal zurück. Sie ist, wie wir gesehen haben, nichts anderes, als der eigentliche Todfeind aller Komik. Ich erinnere noch einmal daran: Das vollste Gefühl der Überlegenheit über den Widersinn der witzigen Wendung hat der Pedant. Und diesem fehlt eben deswegen der Sinn für den Witz.

Dagegen interessiert uns der Gegensatz der Verblüffung und Erleuchtung bei Heymans. Was ich dazu zu bemerken habe, ist in gewisser Weise schon gesagt. Aber es liegt mir daran, dies schon Gesagte speciell auf den Witz anzuwenden.

Heymans wählt, um seine Meinung zu illustrieren, unter anderen das Beispiel des Heine'schen „famillionär". Er meint, dasselbe erscheine zunächst einfach als eine fehlerhafte Wortbildung, als etwas Unverständliches, Unbegreifliches, Rätselhaftes. Dadurch verblüffe es. Die Komik ergebe sich aus der Lösung der Verblüffung. Diese bestehe im Verständnis. Der Prozess der Komik stelle sich also hier nicht, wie es meiner Theorie zufolge sein müsste, dar als ein Übergang vom Verstehen zum Nichtmehrverstehen, oder zum Eindruck der Sinnlosigkeit, sondern vollziehe sich auf dem umgekehrten Weg.

Hier leuchtet in besonderer Weise die Wichtigkeit der auf S. 75 geforderten Unterscheidung ein, nämlich der Unterscheidung zwischen Verblüffung und Verblüffung oder zwischen Verständnis und Verständnis. Auch hier wiederum hat Heymans recht mit dem, was er sagt. Aber wichtiger ist, was er nicht sagt.

Das in einen sinnvollen Zusammenhang hineintretende sprachwidrige Wort verblüfft als solches. Zugestanden. Aber das Wort „famillionär" verblüfft ausserdem als dies scheinbar oder in dem Zusammenhang, in dem es auftritt, wirklich sinnvolle, sogar ausserordentlich sinnvolle Wort. Dies zweite Stadium der Verblüffung hebt Heymans nicht heraus. Statt dessen können wir ebensowohl sagen, Heymans hebe das erste Stadium des Verständnisses

oder der Erleuchtung nicht heraus. Ich vereinige beides, indem ich sage, bei Heymans bleibe das mittlere Stadium des ganzen Prozesses, das verblüffende Verständnis oder die Verblüffung auf Grund eines Verständnisses unbeachtet oder werde nicht in seiner Bedeutung gewürdigt.

Dies ist aber eben der für die Komik entscheidende Punkt. Das Wort „famillionär“ bezeichnet, und zwar vermöge seiner Fehlerhaftigkeit in besonders eindrucksvoller Weise, die Familiärität des „famillionären“ Börsenbarons als die eines aufgeblasenen Millionärs. Niemand kann zweifeln, dass Heine's Witz witzig ist, nur darum, weil wir einsehen, oder „verstehen“, das Wort solle diese Bedeutung haben, oder genauer, weil es diese Bedeutung in unseren Augen für einen Moment thatsächlich hat. Und ebenso gewiss ist Heine's Witz nur witzig, weil dies Verständnis verblüffend ist, d. h. weil das fehlerhafte Wort, vermöge dieser seiner einschneidenden Bedeutung, die Aufmerksamkeit zu spannen vermag.

Dann erst folgt die Lösung. Auch sie besteht in einem Verständnis. Aber in einem Verständnis zweiter Stufe. Es ist ein Verständnis, das über dieses verblüffende Verständnis kommt, oder ein Verständnis, mit dem wir hinter dieses verblüffende Verständnis kommen; d. h. das Verständnis, wie dies Verständnis zu stande gekommen ist. Das erste Verständnis ist ein Verständnis eines Rätsels, nämlich ein Verständnis, worin das Rätsel, d. h. der Gegenstand des ersten Staunens besteht. Es ist die Lösung eines rätselhaften Staunens, nämlich des ursprünglichen Staunens ohne jedes Verständnis, worum es sich handle, oder ohne Wahrnehmung der Pointe. Ebenso ist dies zweite Verständnis das Verständnis eines Rätsels, nämlich das Verständnis der Mittel, wodurch das rätselhafte Verständnis oder der rätselhafte oder seltsame, aber von uns verstandene Sinn entsteht. Es ist die Lösung eines rätselhaften Staunens, nämlich des Staunens über diesen Sinn oder des Staunens infolge dieses ersten Verständnisses. Wir fragen nicht mehr: was will das? Wir antworten auch nicht mehr: Das ist gemeint, sondern wir wissen: So ist es gemacht; dies sinnlose Wort hat uns verblüfft und dann den seltsamen Sinn ergeben. Diese völlige Erleuchtung, d. h. diese Erleuchtung, wie es gemacht ist, die Einsicht, dass ein nach gemeinem Sprachgebrauch sinnloses Wort das Ganze verschuldet hat, diese völlige Lösung, d. h. die Auflösung in nichts, erzeugt die Komik.

Diese drei Stadien können, wie bei aller Komik überhaupt,

so insbesondere bei jeder witzigen Komik unterschieden werden. Ich habe sie früher auch schon als die Stadien der völlig verständnislosen Verblüffung, der „Sammlung“ und der Lösung bezeichnet. Die Sammlung ist nichts Geringeres als das Finden der „Pointe“. Man kann im ersten Stadium stecken bleiben. Man hört den Witz, aber man merkt ihn nicht; d. h. man hört etwas, das man nicht versteht, und — staunt. Man kann dann weiterhin auch wohl bis zur Pointe gelangen, also den Witz merken und doch die Komik nicht verspüren: Dieser Fall wird immer eintreten, wenn man das Mittel, wodurch die Pointe, oder das erste Verständnis bewirkt wird, nicht als nichtig, d. h. als an sich bedeutungslos anerkennen kann. Es ist etwa verletzend, taktlos, geschmacklos. Hier bleibt die Spannung, die das Verständnis der Pointe erzeugte, bestehen, nicht als Spannung durch dies Verständnis, aber als Spannung durch den Eindruck des Verletzenden, Taktlosen, Geschmacklosen. Nur wenn zur Auflösung des unverstandenen Rätsels durch das Verständnis der Pointe diese völlige Lösung tritt, entsteht die Komik oder wirkt der Witz witzig.

Ich erinnere auch noch an andere Beispiele, die Heymans anführt, etwa das Menschensuchen des Diogenes oder den Druckfehlerteufel, der mir vorspiegelt, ein Autor wolle statt der Richtigkeit die Nichtigkeit seiner Behauptung beweisen. Auch Diogenes’ Verhalten ist zunächst einfach verblüffend, es ist aber dann vor allem durch seinen Sinn „verblüffend“, oder wir sind durch das „Verständnis“ desselben „verblüfft“. Endlich „verstehen“ wir, dass eine logisch widersinnige Handlung diese Verblüffung oder diesen von uns wohl „verstandenen“ Sinn hervorgebracht hat. Ebenso sind wir dem Druckfehler gegenüber zunächst einfach verblüfft, dann sehen wir, welche merkwürdige Absicht der Autor den schwarz auf weiss vor uns stehenden Worten zufolge hat, schliesslich wissen wir, dass ein einfacher Druckfehler, also die bedeutungsloseste Sache von der Welt, uns diese verblüffende Absicht vorspiegelt.

Speciell von einem Witze Saphirs meint Heymans schliesslich, es werde bei ihm keineswegs eine witzige Äusserung oder Handlung nachher als nichtig erkannt. Damit hat Heymans wiederum in gewisser Weise recht. Aber Heymans übersieht, dass ich deutlich die beiden Fälle unterschieden habe: Dass die witzige Äusserung oder Handlung bedeutungsvoll scheine und als nichtig erkannt werde, und dass sie als bedeutungsvoll erkannt werde und nichtig scheine. Auch im letzteren Falle ist sie für uns, d. h. für unseren

Eindruck oder hinsichtlich ihrer psychologischen Wirkung nichtig. Und auf diese psychologische Nichtigkeit kommt es ja einzig an.

„Wenn Saphir,“ so sagt Heymans, einem reichen Gläubiger, dem er einen Besuch abstattet, auf die Frage: Sie kommen wohl um die 300 Gulden, antwortet: Nein, Sie kommen um die 300 Gulden, so ist eben dasjenige, was er meint, in einer sprachlich vollkommen korrekten und auch keineswegs ungewöhnlichen Form ausgedrückt.“ In der That ist es so: Die Antwort Saphirs ist an sich betrachtet in schönster Ordnung. Wir verstehen auch, was er sagen will, nämlich dass er seine Schuld nicht zu bezahlen beabsichtige. Aber Saphir gebraucht dieselben Worte, die vorher von seinem Gläubiger gebraucht wurden. Wir können also nicht umhin sie auch in dem Sinne zu nehmen, in welchem sie von jenem gebraucht wurden. Und dann hat Saphirs Antwort gar keinen Sinn mehr. Der Gläubiger „kommt“ ja überhaupt nicht. Er kann also auch nicht um die 300 Gulden kommen, d. h. er kann nicht kommen, um 300 Gulden zu bringen. Zudem hat er als Gläubiger nicht zu bringen sondern zu fordern. Indem die Worte Saphirs in solcher Weise zugleich als Sinn und als Unsinn erkannt werden, entsteht die Komik.

Ich meine hiermit, auch was den Witz betrifft, die Gegnerschaft Heymans' zu mir beseitigt zu haben.

---

## VII. Kapitel.

# Das Naiv-Komische.

### Die Theorien.

Objektive und subjektive Komik haben wir bisher unterschieden. Zwischen beiden steht das Naive als eine Gattung der Komik, die objektiv und subjektiv zugleich und eben darum von beiden verschieden ist.

Über das Wesen des Naiven ist viel Zutreffendes aber auch mancherlei Unzutreffendes gesagt worden. Ich erwähne diesmal zunächst Kräpelin. Nach Kräpelin entsteht die Komik des Naiven aus dem Kontrast „zwischen den natürlichen Regungen und Neigungen einerseits und der Schablone andrerseits, in welche jene durch Erziehung und sociale Reibung gepresst werden“. Das unverkümmerte

Hervortreten jener natürlichen Regungen und Neigungen erzeugt Lust, und diese Lust zusammen mit der Unlust, die aus der Verletzung der Schablone erwächst, ergiebt die Komik.

Wäre diese Bestimmung genügend, so müsste gar mancherlei naiv-komisch erscheinen, was es keineswegs ist. So die wohlverdiente und von jedermann als wohlverdient anerkannte Zurechtweisung, die ich in einer Gesellschaft in berechtigtem Zorn, zugleich mit bewusster Verletzung der gesellschaftlichen Form, einem der Anwesenden angedeihen liesse. — Es fehlt eben bei jener Bestimmung wiederum das eigentlich Wesentliche. Wie bei der objektiven und subjektiven, so thut auch bei der naiven Komik der Kontrast nichts zur Sache, es sei denn, dass er sich als Kontrast der Bedeutsamkeit und Nichtigkeit eines und desselben Vorstellungsinhaltes darstellt; und wie dort, so ist auch hier das Gefühl der Komik nicht das Resultat des Zusammentreffens von Lust und Unlust, sondern ein eigenartiges Gefühl, das eben in diesem Bedeutungskontrast seinen Grund hat.

Näher als Kräpelin kommt, was das Wesen des Naiven angeht, Hecker dem wahren Sachverhalt. Er unterscheidet das Pseudonaive und das Naive. Bei jenem werden „unsere praktischen Ideen von Klugheit und die logischen Normen beleidigt"; andrerseits ist doch „in der pseudonaiven Äusserung oder Handlung etwas relativ Wahres, Kluges, Verständiges enthalten, namentlich, wenn wir uns auf den Standpunkt der beim Redenden naturgemäss vorhandenen, und daher verzeihlich scheinenden Unkenntnis stellen". Bei dem Naiven dagegen geht das unangenehme Gefühl „aus der Verletzung irgend einer praktischen, logischen, oder ideellen Norm" hervor oder es leitet sich her „aus einem Verstoss gegen unsere Ideen von konventionellem gesellschaftlichem Anstand". „Immer aber ist es nötig, dass uns in der naiven Äusserung eine sittliche Unschuld und Reinheit entgegentritt, von der wir wissen, dass sie die künstlichen Schranken, welche die Etikette um uns gezogen, nicht kennt, und daher auch nicht zu respektieren braucht, indem sie einer freieren und höheren Sittlichkeit folgt."

Von diesen beiden Bestimmungen kommt die erstere der Wahrheit sehr nahe, wenn wir das „namentlich" streichen. Nicht nur das „Pseudonaive", sondern alle echte naive Komik schliesst dies in sich, dass eine Äusserung oder Handlung wahr, klug, vernünftig, kurz irgendwie positiv bedeutsam erscheine vom Standpunkte des naiven Subjektes aus, und dann doch wiederum nicht so erscheine von unserem Standpunkte aus. Die naiv-komische Handlung oder



Äusserung ist also für uns klug und unklug, oder allgemein gesagt, bedeutungsvoll und nichtig zugleich je nach dem Standpunkte unserer Betrachtung. Und daraus kann das Gefühl der Komik sich ergeben. Dagegen müsste es nach dem Wortlaut der Hecker'schen Bestimmung auch naiv-komisch erscheinen, wenn ein Kind ein Rechenexempel teilweise richtig rechnete, dann aber aus verzeihlicher Unkenntnis einer Rechenregel einen Fehler beginge.

Ebenso sind in der Hecker'schen Erklärung des „Naiven" gewisse naive Momente richtig bezeichnet, wenn wir annehmen, dass die „Unschuld und Reinheit", die uns in der naiven Äusserung entgegentritt, zugleich die unlogische, unzweckmässige, unschickliche Äusserung für den Standpunkt der naiven Persönlichkeit rechtfertigt, d. h. von diesem Standpunkte aus als eine logische, zweckmässige, schickliche erscheinen lässt. — Aber freilich diese Annahme bezeichnet, ebenso wie die obige Korrektur der Bestimmung des Pseudonaiven das eigentlich Wesentliche der Sache. — Dass ausserdem die Hecker'sche, wie die Kräpelin'sche Bestimmung nicht alle Arten des Naiven umfasst, lasse ich hier noch ausser Betracht.

Dagegen ist mir schon hier der Umstand von Wichtigkeit, dass keiner der beiden die naive Komik der objektiven und subjektiven Komik als eine neue Art entgegenstellt. Dies darf aber, wie ich schon angedeutet habe, nicht unterlassen werden.

Unserer Anschauung zufolge schliesst die naive Komik den Ring der verschiedenen Möglichkeiten des Komischen. Es fragt sich, welche Möglichkeit es noch geben könne. Da wir von vornherein wissen, dass naiv nur menschliche Äusserungen oder Handlungen genannt zu werden pflegen, so können wir die Frage auch gleich bestimmter stellen und sagen: Wie können Äusserungen oder Handlungen dazu kommen, Träger einer Komik zu werden, die nicht objektive Komik noch auch Komik des Witzes ist. Die Beantwortung dieser Frage wollen wir hier zunächst versuchen. Dabei müssen wir zuerst das Wesen und den Gegensatz des objektiv Komischen und des Witzes noch in anderer Weise bezeichnen, als dies schon geschehen ist. Das Folgende wird also zugleich die früheren Erörterungen über objektive Komik und Witz noch einen Schritt weiter führen.

## Die drei Arten der Komik.

Das Gefühl der Komik, so können wir das allgemeinste Ergebnis der bisherigen Untersuchung kurz formulieren, entsteht überall,

indem der Inhalt einer Wahrnehmung, einer Vorstellung, eines Gedankens den Anspruch auf eine gewisse Erhabenheit macht oder zu machen scheint, und doch zugleich eben diesen Anspruch nicht machen kann, oder nicht scheint machen zu können. Die objektiv komische Aussage oder Handlung erhebt aber den Anspruch der Erhabenheit vermöge des objektiven Zusammenhangs, in dem sie steht. Sie erhebt ihn, indem sie als Aussage oder Handlung eines Menschen, also eines normalerweise vernünftigen und gesitteten Wesens, oder indem sie als Erfüllung eines Versprechens, als Resultat grosser Vorbereitungen erscheint u. s. w. Dagegen erscheint die witzige Aussage oder Handlung bedeutungsvoll oder erhaben auf Grund eines subjektiven Zusammenhanges, in den sie eintritt. Der Zusammenhang von Wort und Sinn, Zeichen und Bezeichnetem, der Zusammenhang, wie ihn die Ähnlichkeit von Worten begründet, der scheinbare logische Zusammenhang von Sätzen, dies alles sind Zusammenhänge solcher Art. Keiner dieser Zusammenhänge kommt in der Welt der Wirklichkeit ausser uns vor, keiner betrifft die objektive Natur der Dinge. Sie alle bestehen nur in dem denkenden Subjekt. Ähnlichkeit von Worten ist nicht Ähnlichkeit von Dingen; wir nur leihen den Worten, die selbst nicht Dinge ausser uns sind, ihren Sinn; in uns nur wirkt der Zwang wirklicher oder scheinbarer Logik.

Der Art, wie bei der objektiven und subjektiven Komik der Anspruch oder Schein der Erhabenheit entsteht, entspricht dann auch die Art, wie in beiden Fällen dieser Anspruch oder Schein zergeht. Die Erhabenheit, die das objektiv Komische auf Grund des objektiven Vorstellungszusammenhanges sich anmasst, zergeht auch wieder angesichts eines objektiven Thatbestandes, oder unserer aus objektiver Erfahrung gewonnenen Regeln der Beurteilung objektiver Thatbestände. Die Erhabenheit, welche das subjektiv Komische auf Grund eines nur im denkenden Subjekt bestehenden Zusammenhanges gewinnt, verschwindet auch wieder angesichts subjektiver Regeln, d. h. angesichts der Regeln, welche — nicht die Dinge und ihren Zusammenhang, sondern die Formen unseres Denkens und Urteilens betreffen, der Regeln des Sprachgebrauchs, des Zusammenhangs zwischen Zeichen und Bezeichnetem, des Schliessens etc.

Natürlich ist damit nicht ausgeschlossen, dass gelegentlich das durch subjektive Regeln zu Fall gebrachte Erhabene auch angesichts der objektiven Wirklichkeit als nichtig erscheine. Mit dem bekannten witzigen Schlusse: Wer einen guten Trunk thut, schläft gut; wer

gut schläft, sündigt nicht; wer nicht sündigt, kommt in den Himmel; also: wer einen guten Trunk thut, kommt in den Himmel — mit diesem Schlusse ist es nichts, einmal sofern er der Logik widerstreitet, zum andern, sofern es sich schwerlich so verhalten wird, wie er glauben machen will. Aber der letztere Umstand hat mit dem Witze nichts zu thun. Das Spiel mit Worten, durch das der Schluss zu stande kommt, würde darum, weil es blosses, unlogisches Spiel ist, trotzdem aber einen Augenblick unser Denken zu verführen vermag, auch dann als witzig erscheinen, wenn ein guter Trunk zufällig wirklich die Kraft hätte, die ihm der Schluss zuschreibt. Umgekehrt müsste, wenn die inhaltliche Unrichtigkeit des Schlusses den Witz machte, jeder formal richtige Schluss, von dem sich herausstellte, dass er mit der Wirklichkeit in Widerspruch stehe, witzig sein.

Am deutlichsten wird der ganze, hier behauptete Gegensatz zwischen objektiver und subjektiver Komik in den Fällen, wo Dasselbe als Gegenstand der objektiven Komik und als Witz erscheint, je nachdem es in einen objektiven Zusammenhang hineingestellt und an unseren Anschauungen über objektive Wirklichkeit gemessen, oder nur nach der Bedeutung, die ihm im denkenden Subjekt zukommt, aufgefasst und beurteilt wird. So wird eine Verwechslung von Fremdwörtern im Munde eines gebildeten Mannes objektiv komisch, wenn wir sie im Zusammenhang mit dieser Person betrachten. Wir erwarten von ihr, auf Grund unserer in der objektiven Wirklichkeit gemachten Erfahrungen, Sicherheit im Gebrauch von Fremdwörtern und finden thatsächlich Unsicherheit. Dagegen erscheint dieselbe Verwechslung als — freiwilliger oder unfreiwilliger — Witz, wenn wir dem aus der Verwechslung entspringenden Unsinn einen gemeinten oder nicht gemeinten Sinn zuschreiben und auch wiederum absprechen. Dort ist der ganze Gegensatz, auf dem die Komik beruht, der objektive des Könnens und Nichtkönnens, hier der lediglich subjektive von Sinn und Unsinn.

So kann jede sinnlose, sprachwidrige, unlogische Äusserung beurteilt werden einmal als Leistung einer Person, also als ein dem objektiven Zusammenhang der Dinge angehöriges Faktum, das andre Mal als Träger eines Sinnes, also mit Rücksicht auf das, was sie lediglich fürs denkende Subjekt bedeutet. Und immer liegt jene Betrachtungsweise zu Grunde, wenn die Äusserung objektiv komisch, diese, wenn sie als Witz erscheint.

Damit erst hat unsere Bezeichnung der beiden Arten der Komik

als „objektiver“ und „subjektiver“ ihre volle Rechtfertigung gefunden. Zugleich können wir daraus erschliessen, wie die Komik des Naiven entstehen muss, wenn sie von beiden Arten unterschieden sein soll. Der Gegensatz, auf dem sie beruht, darf weder ein rein objektiver noch ein ausschliesslich subjektiver — im oben ausgeführten Sinne — sein. Dies kann er aber nur sein, wenn er zugleich ein objektiver und ein subjektiver ist. Dieser Art ist der Gegensatz der Standpunkte, den ich schon vorhin bei Besprechung der Hecker'schen Aufstellungen als für die Komik des Naiven wesentlich bezeichnete.

Ich stelle jetzt in einem Beispiele alle drei Möglichkeiten der Komik einander gegenüber. Münchhausen erzähle die bekannte Geschichte, wie er sich selbst am Schopfe aus dem Sumpf gezogen habe. Ein Erwachsener glaube die Geschichte. Ein Kind frage, ob die Geschichte denn wahr sei. Hier ist die Gläubigkeit des Erwachsenen objektiv komisch. Als Erwachsener erhebt er den Anspruch genügend urteilsfähig zu sein, um die Lüge zu durchschauen. An die Stelle der vorausgesetzten Urteilsfähigkeit tritt die thatsächliche Unfähigkeit. Dagegen ist die Erzählung selbst ein Witz. Sie besitzt für uns im ersten Momente einen Schein der Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit. Man kann zur Not einen Menschen am Schopf aus dem Sumpfe ziehen; da man selbst auch ein Mensch ist, warum sollte man die Prozedur nicht auch bei sich selbst anwenden können. Dieser Fehlschluss bezeichnet den subjektiven Gedankenzusammenhang, der den Schein der Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit erzeugt. Endlich ist die harmlose Frage des Kindes naiv-komisch.

Was heisst dies? — Wir erwarten von dem Kinde nicht, dass es die Lüge durchschaue. Vielmehr finden wir bei ihm den Mangel an Einsicht völlig in der Ordnung und unserer gewöhnlichen Erfahrung entsprechend. Dies ist eine, aber auch nur eine Seite der Sache. Beruhte auf dem Umstand, dass wir vom Kinde nichts anderes erwarten, für sich allein der Eindruck des naiv Komischen, so müsste der gleiche Eindruck entstehen, wenn ein Kind über ein leichtes Hindernis stolpert und fällt. Auch dies Stolpern und Fallen widerspricht ja beim Kinde nicht wie beim Erwachsenen unserer erfahrungsgemässen Erwartung. In der That entsteht in unserem Falle der Eindruck der Komik erst, wenn wir zugleich uns auf den Standpunkt des Kindes stellen, und von seinen Voraussetzungen aus selbst urteilen. Es erscheint dann auch uns die Äusserung des Kindes

logisch berechtigt; sie erscheint zugleich als Zeichen echt kindlichen Sinnes sittlich wertvoll.

Damit nun, dass wir die Äusserung als Äusserung des Kindes fassen, stellen wir sie zunächst in einen objektiven Zusammenhang, nämlich den Zusammenhang mit dem kindlichen Wesen und Auffassungsvermögen. Es handelt sich zunächst einfach um die objektive Herkunft der Äusserung. Andererseits stellen wir, indem wir selbst von den Voraussetzungsn des Kindes aus urteilen, die Äusserung zugleich in einen logischen, also subjektiven Zusammenhang, nämlich den Zusammenhang mit den kindlichen Voraussetzungen, die wir uns angeeignet haben. Die Frage lautet nicht mehr, woher diese Äusserung stamme, sondern wie sie aus jenen Voraussetzungen logisch sich rechtfertige. Wir geben die Antwort, indem wir sie als logisch berechtigt anerkennen. Mit dieser logischen Berechtigung gewinnt dann die Äusserung zugleich einen — wiederum objektiven Wert, genauer einen Persönlichkeitswert. Die Äusserung ist als logisch berechtigte zugleich Anzeichen kindlicher Klugheit, also eine relativ bedeutsame intellektuelle Leistung. Sie ist nicht minder, indem sich darin der ehrliche Sinn des Kindes verrät, der nichts davon weiss, dass man mit ernstem Gesichte so ungeheuer lügen kann, sittlich wertvoll.

Es wird also im vorliegenden Falle zunächst der Eindruck der Bedeutsamkeit erzeugt, indem wir die Äusserung in einen sowohl objektiven als subjektiven Zusammenhang hineinstellen. Wir gehen aus von der objektiven Betrachtungsweise, wenden uns zur subjektiven und kehren zur objektiven wieder zurück. Diese Betrachtungsweisen verhalten sich aber genauer so zu einander, dass die erste Hineinstellung in den objektiven Zusammenhang die Bedingung und nur die Bedingung ist für die folgende Betrachtung im subjektiven und objektiven Zusammenhang. Nur indem wir die Äusserung als Äusserung des Kindes fassen, kommen wir dazu, sie vom Standpunkte des Kindes aus zu beurteilen, also in den logischen Zusammenhang mit den kindlichen Prämissen, und den objektiven mit der darin zum Ausdruck kommenden kindlichen Klugheit und ehrlichen Harmlosigkeit zu stellen. Insoweit für den Anspruch der Bedeutsamkeit oder Erhabenheit, den die naive Äusserung erhebt, die objektive Betrachtungsweise wesentlich ist, stimmt das Naive mit dem objektiv Komischen überein; soweit der Anspruch nur auf Grund der subjektiven Betrachtungsweise zu stande kommt, trifft das Naive mit dem Witze zusammen. Die Vereinigung beider Momente und

die Art ihrer Vereinigung unterscheidet zugleich das Naive von jenen beiden Arten der Komik wesentlich.

In ähnlicher Weise umfasst dann die naive Komik objektive Komik und Witz hinsichtlich der Art, wie bei ihr die Erhabenheit zergeht. Von den kindlichen Prämissen aus war die Äusserung logisch berechtigt. Es giebt aber andere Prämissen, mit denen die Äusserung ebenfalls in logischen Zusammenhang gebracht werden muss. Thun wir dies, so ist die Äusserung nicht mehr logisch berechtigt. Indem wir diese Prämissen in Betracht ziehen, zeigen wir uns als kluge Leute. Ohne sie urteilen ist thöricht. Das Kind hat also mit der Äusserung oder dem Urteil, das die Äusserung in sich schliesst, eine Thorheit begangen, keine bedeutsame, sondern eine völlig nichtige intellektuelle Leistung vollbracht.

Zu diesem doppelten Resultat gelangen wir, indem wir vom Standpunkt des Kindes zu unserem Standpunkte zurückkehren. Die Rückkehr schliesst eben dies beides in sich, die logische Beurteilung der Äusserung innerhalb des Zusammenhanges unserer Gedanken und die objektive Beurteilung nach dem Massstabe, den wir an unsere Leistungen zu legen gewohnt sind. Fassen wir alles zusammen, so ist überhaupt der Gegensatz der Standpunkte, aus dem die naive Komik entspringt, ein Gegensatz der zugleich objektiven und subjektiven Betrachtung. Wir haben alles Recht, die naive Komik als die zugleich objektive und subjektive zu bezeichnen.

## Möglichkeiten des Naiv-Komischen.

Der Anspruch der naiven Äusserung, eine bedeutsame intellektuelle Leistung zu sein, verschwand in unserem Beispiele, wenn wir sie von unserem Standpunkt aus betrachteten. Dagegen blieb die sittliche Erhabenheit der Äusserung bestehen. Mag das Kind thöricht geredet haben, um den kindlichen Sinn und den kindlichen Glauben an Wahrhaftigkeit ist es eine schöne und erhabene Sache. Damit verliert die Komik der naiven Äusserung, aber die Naivität gewinnt. Es geht eben die Naivität, wie wir später deutlicher sehen werden, je mehr inneren Wert sie hat, um so weniger völlig in der naiven Komik auf.

Es kann aber in anderen Fällen des naiv Komischen recht wohl auch der Anspruch sittlicher Erhabenheit zergehen. Wiederum in anderen Fällen besteht gar kein solcher Anspruch. Das naiv Komische ist ja keineswegs an die Sphäre des Intellektuellen oder

des Sittlichen gebunden. Um so mehr werden wir doch ein Recht haben, Arten des naiv Komischen zu unterscheiden, je nachdem dasselbe ganz oder vorzugsweise dieser oder jener Sphäre angehört.

Wenn Fallstaff in seiner berühmten Rede über die Ehre diese herunterzieht und bei gar mancher Gelegenheit nicht eben moralisch gross handelt, so können wir doch nicht umhin ihm in gewisser Weise recht zu geben. Er redet und handelt von seinen Voraussetzungen aus — die die Voraussetzungen eines nicht eben mit hohen Ideen erfüllten, doch in seiner Art gesunden Menschenverstandes sind, — im Grunde recht logisch, viel logischer als gar mancher, der diese Voraussetzungen mit ihm teilt. Er verrät in seinen Reden und Handlungen zugleich einen Grad an und für sich betrachtet wertvoller moralischer Gesundheit. Trotz aller schlechten Streiche ist er im Grunde gutmütig, durch alle Liederlichkeit leuchtet eine gewisse Unverdorbenheit, durch alle Verlogenheit eine gewisse Ehrlichkeit. Er trifft denn auch mit seiner Rede gewisse, vom Boden der gesunden Menschenvernunft sich lossagende, hohle, schwärmerische oder doktrinäre Ehrbegriffe mit Fug und Recht. Und was er sonst sagt und thut, hat mehr moralisches Recht als manches, was im Namen hoher sittlicher Ideen gepredigt und gethan worden ist. Aber wie jene logische, so zergeht diese moralische Berechtigung, wenn wir von unserem landläufigen Standpunkt aus urteilen. Fallstaffs Rede und sein Handeln ist unlogisch, weil es auch sittlich bedeutsame Voraussetzungen giebt, die den in seiner Rede ausgesprochenen und in seinem Handeln bethätigten Anschauungen logisch zuwiderlaufen. Beides erscheint, nicht mit Rücksicht auf den zu Grunde liegenden Gedankenzusammenhang, sondern als objektive Thatsache betrachtet, sittlich niedrig stehend im Vergleich mit wirklicher Ehre und Sittlichkeit.

In dem hier angeführten Beispiele ist das Zergehen der sittlichen Erhabenheit beim Eindruck der naiven Komik wesentlich beteiligt. Dagegen fehlt der Anspruch sittlicher Erhabenheit bei einem Falle, den ich gelegentlich selbst erlebte. Die Katze hat aus der Küche ein Stück Braten gestohlen. Schwere Anklage wird gegen sie erhoben. Da kommt das jüngste Töchterchen des Hauses, das die Katze nachher hat in den Keller gehen sehen, hinzu und meint: Ja, Mama, und dann ist die Katz' in den Keller gegangen und hat Wein gefressen! Wiederum hat das Kind von seinem Standpunkt aus gut geschlossen und zugleich durch die dem Schluss zu Grunde liegende Gedankenkombination ziemliche Klugheit an

den Tag gelegt. Es hat gesehen, dass Menschen ihr Mahl durch einen Trunk würzten; warum soll die Katze nicht dasselbe Bedürfnis haben und warum soll sich nicht der Umstand, dass sie nachher in den Keller gegangen ist, daraus erklären. Jener Sinn der kindlichen Aussage und dieser Anspruch der Klugheit zergeht wiederum von unseren Voraussetzungen aus, und im Vergleich zu dem, was wir sonst Klugheit nennen. Dagegen ist die Aussage sittlich weder berechtigt noch unberechtigt.

Wiederum in anderen Fällen gehört die gleichzeitig erhabene und nichtige Leistung, die in der naiv komischen Äusserung oder Handlung liegt, weder der rein intellektuellen noch der sittlichen oder, allgemeiner gesagt, praktischen Sphäre an, sondern ist ästhetischer Natur. Es ist naiv komisch, wenn ein Kind an glänzenden Gegenständen Wohlgefallen verrät, die wir aus tiefer liegenden Gründen geschmacklos finden. Es kennt eben diese tiefer liegenden Gründe nicht und kann sie noch nicht kennen. Sein Schönheitsurteil ist in sich, als dies subjektive dem Zusammenhang seiner Vorstellungen angehörige Faktum berechtigt von seinem, unberechtigt von unserem Standpunkte. Es ist zugleich, als Ergebnis eines beschränkten, aber an und für sich gesunden und natürlichen Gefühles, eine von seinem Standpunkte aus wertvolle, für unseren Standpunkt nichtige ästhetische Leistung.

Ich sprach oben von Fällen des naiv Komischen, die der sittlichen „oder allgemeiner gesagt praktischen" Sphäre angehören. Mit diesem Ausdrucke wollte ich zugleich die verschiedenartigen Fälle des naiv Komischen zu ihrem Rechte kommen lassen, die nicht dem Gebiete der Sittlichkeit im engeren Sinne, sondern dem der Sitte und des gesellschaftlichen Anstandes zugehören. Gelegentlich hat man Miene gemacht, auf dies Gebiet das naiv Komische überhaupt einzuschränken. Dieser Anschauung müssen wir widersprechen, solange wir dabei bleiben unter dem naiv Komischen eine besondere, durch einen besonders gearteten Vorstellungsprozess für uns zu stande kommende Art der Komik zu verstehen. Wir haben diese besondere Geartetheit bezeichnet, indem wir die naive Komik als die Komik des Gegensatzes der Standpunkte charakterisierten. Einen Standpunkt nun giebt es nur für die vernünftig sich bethätigende oder kurz die urteilende Persönlichkeit; es giebt ihn aber für die ganze urteilende Persönlichkeit. Wir urteilen theoretisch, praktisch und ästhetisch, d. h. wir haben ein Bewusstsein, dass etwas ist, sein oder geschehen soll, dass etwas

gefällt oder missfällt. Bei allen diesen Urteilen kann es vorkommen, dass sie in sich richtig sind vom Standpunkte einer naiven Persönlichkeit, unrichtig von unserem, dass sie zugleich eine entsprechende intellektuelle, Charaktereigenschaft, Eigenschaft des Geschmacks bekunden, um deren willen sie objektiv bedeutsam erscheinen innerhalb der naiven Persönlichkeit, und nichtig im Zusammenhang dessen, was wir sonst von Menschen erwarten. Alle jene Urteile können also naiv-komisch erscheinen, oder die Äusserungen und Handlungen, in denen sie zu Tage treten, naiv-komisch erscheinen lassen. Zugleich ist mit diesen drei Gebieten der Umkreis der Gebiete des naiv Komischen abgeschlossen.

## Kombination der drei Arten der Komik.

Die Bezeichnung des Wesens des naiv Komischen war im Bisherigen immer zugleich ausdrückliche Entgegensetzung gegen die objektive und subjektive Komik. Diese Entgegensetzung können wir noch nach anderer Richtung vollziehen. Der Anspruch auf Erhabenheit, den das objektiv Komische sich anmasst, ist eben nur ein angemasster. Die Erhabenheit verschwindet, sobald das Objekt dem Bewusstsein sich darstellt, oder unsere objektive Regel in ihr Recht tritt. Was sein sollte oder sein müsste, das ist nicht. Dagegen ist der Witz für unser Bewusstsein — darauf allein kommt es ja an — einen Augenblick ein Erhabenes, Träger eines Sinnes oder einer Bedeutung. Bei ihm ist, was doch nicht sein sollte. Das naiv Komische nun nähert sich dem Witz, insofern auch ihm eine Erhabenheit wirklich eignet. Zugleich eignet sie ihm doch auch nicht. Beim naiv Komischen ist, was zugleich nicht ist.

Diesem Gegensatz kann ein entsprechender Gegensatz im Verhalten der Persönlichkeit zur Seite gestellt werden. Die Persönlichkeit w i r d, wie ich früher betonte, objektiv komisch; sie m a c h t den Witz. Sie bethätigt endlich im Naiven ihr, nur individuelles Wesen. Der Träger der objektiven Komik, so sagte ich weiter, unterliege einer Schranke seines Wesens oder Könnens und sei insofern leidend; dagegen vollbringe der Urheber des Witzes eine positive Leistung und erweise sich in diesem Sinne aktiv. Entsprechend werden wir von der naiven Persönlichkeit sagen müssen, sie sei aktiv und passiv zugleich, indem sie etwas von ihrem Standpunkte aus Bedeutungsvolles leiste, zugleich aber eben dieser Standpunkt nur ein beschränkter sei.

Indem wir nun so das naiv Komische von der objektiven Komik und vom Witze abgrenzen, dürfen wir doch auch nicht übersehen, wie sie sich miteinander verbinden und ineinander übergehen. Wir sahen schon, dass dieselbe Äusserung das eine Mal als Witz, das andere Mal als Fall der objektiven Komik erscheinen kann. Es bietet aber jeder Witz eine Seite, nach der er unter den Gesichtspunkt der objektiven Komik gestellt werden kann. Der Witz ist an sich unpersönlich; dies hindert doch nicht, dass die Person, die ihn macht, mit in Betracht gezogen werde. Die Person erscheint, vermöge der Leistung, die sie vollbringt, relativ erhaben. Zugleich bleibt sie doch, sofern sie mit Worten oder mit der Logik spielt, hinter dem zurück, was wir im allgemeinen vom gesetzten und ernsthaften Menschen erwarten. Achten wir darauf, stellen wir diese eine Seite des Witzes unter den objektiven, dem Witze selbst fremden Gesichtspunkt der menschlichen Leistung, dann sind die Bedingungen für die objektive Komik gegeben. Der Eindruck derselben mag zunächst zurücktreten. Er braucht sich aber nur zu häufen und das Interesse am Witz zu erlahmen, und das Gefühl der objektiven Komik tritt deutlich hervor. Es ist nichts leichter als durch fortgesetztes Witzemachen komisch, lächerlich, ja verächtlich zu werden.

Ebenso bietet auch die naive Komik der objektiven eine Seite dar. Ich citiere ein weiteres Beispiel naiver Komik nach Lazarus.[1]) „Der Korporal Trim, der Diener des Onkel Toby — in ‚Tristram Shandy' — soll scherzeshalber, weil ihm wenig Bildung zugetraut wird, examiniert werden. Ein Doktor der Theologie fragt ihn, wie das vierte Gebot lautet; er kann es aber nicht anders hersagen, als indem er, wie Kinder und gemeine Leute immer, beim ersten anfängt. Er hat das schwere Stück glücklich vollbracht, und nun fragt sein Herr: Trim, was heisst das, du sollst Vater und Mutter ehren. Das heisst, sagt er mit einer Verbeugung, wenn der Korporal Trim jede Woche 14 Groschen Lohn erhält, so soll er seinem alten Vater 7 davon geben." — Die Antwort auf die Frage des Onkel Toby ist es, die uns hier vorzugsweise angeht. Sie ist als Antwort auf die allgemeine katechismusmässige Frage völlig inkorrekt und Zeichen eines niedrigen Bildungsstandpunktes. Aber schon ehe wir uns dessen bewusst werden, imponiert uns die konkret persönliche Wendung, die Trim der Sache giebt, und die bei ihm, der nicht

[1]) Leben der Seele. 2. Aufl. I, 308.



gewöhnt ist, Dinge abstrakt und allgemein zu fassen, so berechtigt ist, in der sich zugleich so viel Sicherheit des moralischen Bewusstseins verrät. In der That kommt bei jenem Gebote alles darauf an, dass jeder wisse und davon durchdrungen sei, was es von ihm fordere. Wir können aber nachträglich die Sache auch noch von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachten. Wir erwarten von Trim, so wie er nun einmal ist, nicht, dass er die Katechismusantwort aufsagen könne. Aber wir können auch von seiner individuellen Eigenart absehen und ihn als Menschen betrachten, der wie andere in die Schule gegangen ist, und dort seinen Katechismus gründlich gelernt hat. Dann erhebt er, wie andere, in unserem Bewusstsein den Anspruch, was er so gründlich gelernt hat, auch zu wissen; und sein Nichtwissen lässt ihn objektiv komisch erscheinen.

Dieser Hinzutritt des Momentes objektiver Komik zum Naiven hat öfter verführt, das Naive einfach dem objektiv Komischen zuzuordnen. Schon Jean Paul verfällt in diesen Irrtum. Ich denke aber, das obige Beispiel zeigt deutlich die Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit der Bedingungen, durch die beide Arten der Komik zu stande kommen. Naiv ist die Komik, solange die beiden Standpunkte, der naive und der unsrige, einander gegenübertreten, objektiv, sobald wir unsern Standpunkt zum alleinherrschenden machen. Darum tritt von den beiden Arten der Komik, der objektiven und der naiven, immer die eine zurück, indem die andere hervortritt. Trims Äusserung ist naiv komisch, solange wir sie von beiden Standpunkten aus beurteilen, also beide anerkennen, objektiv komisch, wenn wir von dem Rechte des naiven Standpunktes, statt ihn anzuerkennen, vielmehr geflissentlich absehen, und von vornherein unseren Massstab an die Äusserung legen. Würdigung des individuell Guten in der Welt, ist die Devise der naiven, Leugnung desselben und Alleinherrschaft der Regel oder Schablone die Devise der objektiven Komik. Dort ist das Individuelle etwas, wenn auch freilich nicht nach der Regel; hier ist es nichts, weil es der Regel nicht genügt.

Ich erwähnte schon Jean Pauls Beispiel: Wenn Sancho Pansa eine Nacht hindurch sich über einem vermeintlichen Abgrund in der Schwebe hält, so ist — nach Jean Paul — „bei dieser Voraussetzung seine Anstrengung recht verständig, und er wäre gerade erst toll, wenn er die Zerschmetterung wagte. Warum lachen wir geichwohl? Hier kommt der Hauptpunkt: wir leihen seinem Bestreben unsere Einsicht und Ansicht, und erzeugen durch einen solchen Widerspruch die unendliche Ungereimtheit.“ In dieser Erklärung bezeichnet Jean

Paul in seiner Weise den Grund der objektiven Komik, als deren Gegenstand Sancho Pansa uns erscheinen kann. Sie beruht auf dem „Leihen". Wir betrachten Sancho Pansa als mit unserer Einsicht begabt und erwarten von ihm, dass er einsichtig handle. Aber schon ehe wir Sancho Pansa „unsere Einsicht liehen", war sein Handeln naiv-komisch. Es war dies genau so lange, als wir ihm seine Einsicht liessen und wussten, dass er die unsrige nicht habe und nicht haben könne, während wir doch im Gegensatz zu ihm die Einsicht hatten, und für uns die Handlung darnach beurteilten. Der Eindruck der objektiven Komik kann entstehen, und den der naiven Komik zerstören, erst wenn wir das Recht und die Erhabenheit der Sancho Pansa'schen Individualität aus dem Auge lassen. Nur für den, der dafür kein Verständnis hat, mag Sancho Pansa's Gebaren von vornherein und ausschliesslich objektiv komisch sein. So ist überhaupt die Empfänglichkeit für das naiv Komische bedingt durch den Sinn für persönliche Eigenart. Es wandelt sich alles Naive in objektive Komik für den, dem dieser Sinn abgeht. Zugleich bieten freilich die verschiedenen Fälle der naiven Komik bald mehr bald weniger Veranlassung zu dieser Verwandlung. Bei Sancho Pansa und mehr noch bei Falstaff ist jenes, bei Trim dieses der Fall.

Endlich kann sich die naive Komik auch, ohne ihr eigenes Wesen aufzugeben, mit dem Witze verbinden. Hecker erzählt folgendes Beispiel eines naiven Witzes: In einer Schule trug der Lehrer die Geschichte des Tobias ganz mit den Worten der heiligen Schrift vor. Bei den Worten: Hannah aber, sein Weib, arbeitete fleissig mit ihrer Hand und ernährte ihn mit Spinnen, machte ein Mädchen mit Gesicht und Hand die Gebärde des Abscheus und Ekels. Agnes, was hast du, ruft der Lehrer. Antwort: Ach, Herr Lehrer, ist das denn wirklich wahr? — Lehrer: Warum zweifelst du daran? — Kind: O, weil die Spinnen doch gar zu schlecht schmecken müssen. — Hier beruht der (unbewusste) Witz darauf, dass wir uns durch den Gleichklang zweier Worte verführen lassen, dem Urteil des Kindes einen Sinn und eine logische Berechtigung zuzuschreiben, die es nicht besitzt; der Eindruck der naiven Komik darauf, dass wir dem Kinde und dem kindlichen Urteilsvermögen das Recht zugestehen, sich durch die Verwechselung verführen zu lassen, und dass wir dementsprechend in dem kindlichen Verhalten sogar einen Grad von Klugheit finden, während wir sonst jenes Recht nicht zugeben und abgesehen von dieser Betrachtungsweise

das Verhalten thöricht finden müssen. Auch hier gilt, was ich oben betonte, dass der Witz als solcher gänzlich unpersönlich ist. Er hat nichts zu thun mit der Individualität dessen, der ihn macht. Dagegen ist für die naive Komik die Individualität alles. Darum bliebe der Witz auch, wenn ein Erwachsener bei Anhörung der Erzählung an der betreffenden Stelle die Bemerkung einwürfe: das muss aber schlecht schmecken. Es bliebe andererseits die naive Komik bestehen, wenn der Witz ganz wegfiele, und nur eine beliebige thörichte aber kindlich berechtigte Verwechselung stattfände.

In anderen Fällen erscheint das nämliche Verhalten witzig und naiv komisch je nach der Art der Deutung. Es widerspricht unseren gewöhnlichen Anschauungen von Klugheit und Würde, wenn Sokrates bei Aufführung der Wolken sich dem Gelächter der Zuschauer geflissentlich preisgiebt. Aber was bedeutet einem Sokrates das Lachen der unverständigen Menge. Seine Erhabenheit über dergleichen rechtfertigt sein Verhalten. Es verrät sich darin zugleich eben diese Erhabenheit. Für diese Betrachtungsweise fällt Sokrates unter den Begriff des naiv Komischen. Angenommen aber, Sokrates wollte durch sein Verhalten zu verstehen geben, wie wenig ihm die Meinung der Menge bedeute, und er wollte dies nicht bloss, sondern es gelang ihm auch durch die besondere Weise seines Verhaltens in überzeugender Weise diesen Gedanken hervorzurufen. Dann war sein Verhalten witzig — für diejenigen nämlich, die ihn wirklich verstanden und zugleich den Widerspruch empfanden zwischen dieser Art, seine Meinung zu sagen, und gemeiner Logik.

## „Verblüffung" und „Erleuchtung" beim Naiv-Komischen.

Zum Schlusse dieses Kapitels sei noch eine Bemerkung gestattet, die auf eine öfters erwähnte Bestimmung des Komischen überhaupt zurückgreift. Bei der Betrachtung sowohl der objektiven als der subjektiven Komik haben wir uns mit den Begriffen der Verblüffung und Erleuchtung auseinandergesetzt. Auch die naive Komik kann unter diese Begriffe gestellt werden. Auch hier aber ist erforderlich, dass wir die beiden Stadien der Verblüffung oder der Erleuchtung unterscheiden. Die Naivität verblüfft als etwas in dem Zusammenhang, in dem sie auftritt, Unverständliches. Sie „verblüfft" dann, als in einem bestimmten Zusammenhange, nämlich im Zusammenhange der naiven Persönlichkeit, Sinnvolles oder Bedeut-

sames, sie verblüfft vermöge dieses unseres Verständnisses. Darin liegt eine Lösung jener ersten Verblüffung. Endlich „verstehen" wir auch dieses unser Verständnis wieder; d. h. wir sehen, dass das von unserem Standpunkte aus Sinnlose nur durch Betrachtung vom Standpunkte der naiven Persönlichkeit aus sinnvoll erschien, abgesehen davon aber für uns sinnlos bleibt. Die Naivität war unverständlich; dann wurde sie bedeutsam-verständlich; endlich wird sie als an sich nichtig verstanden.

Ich sagte oben, die naive Komik sei objektiv und subjektiv zugleich. Sofern sie objektive Komik ist, steht sie doch zugleich zur reinen objektiven Komik in einem bemerkenswerten Gegensatz. Der Anspruch des objektiv Komischen zergeht. Auch der Anspruch des naiv Komischen zergeht, wenn wir es von unserem objektiven oder vermeintlich objektiven Standpunkt aus betrachten. Aber die naive Persönlichkeit, als deren Äusserung das naiv Komische berechtigt, sinnvoll, klug, sittlich erscheint, ist doch auch eine wirkliche Persönlichkeit. Blicken wir, nachdem wir uns auf unseren Standpunkt gestellt haben, zurück, so finden wir diese Persönlichkeit wieder. Damit taucht diese Berechtigung, dieser Sinn, diese Klugheit, dies Sittliche wieder vor uns auf und besitzt wiederum für uns seine relative Erhabenheit. Und vielleicht geschieht es jetzt, dass unser objektiver Standpunkt im Vergleich mit dem naiven Standpunkte nicht allzu hoch erscheint. Der naive Standpunkt kann sogar als der höhere erscheinen. Dann wird der Eindruck seiner relativen Erhabenheit zum herrschenden. Vermöge dieser Besonderheit der naiven Komik steht die naive Komik auf dem Übergang zwischen dem Komischen und dem Humor, dessen Wesen Erhabenheit ist, nämlich Erhabenheit in der Komik und durch dieselbe.

---

# III. Abschnitt.

# Psychologie der Komik.

## VIII. Kapitel.

## Das Gefühl der Komik und seine Voraussetzungen.

### Komik als „wechselndes“ oder „gemischtes“ Gefühl.

Wir haben gesehen, dass das Gefühl der Komik nicht an ein bestimmtes quantitatives Verhältnis von Lust und Unlust gebunden ist. Dagegen leugneten wir nicht, dass Lust und Unlust in die Komik eingehen. Es fragt sich jetzt, wie sie in dieselbe eingehen, oder was dies „Eingehen“ besagen wolle.

Ist die Komik, wie man behauptet hat, ein Wechsel von Lust und Unlust? Diese Frage haben wir verneint. Und wir müssen bei dieser Verneinung bleiben. Wechsel von Lust und Unlust ist — Wechsel von Lust und Unlust, und weiter nichts. Das Gefühl der Komik aber ist ein eigenartiges Gefühl. Es ist nicht jetzt reine Lust, jetzt reine Unlust, sondern immer dies Besondere, das wir eben um seiner Besonderheit willen mit dem besonderen Namen „Gefühl der Komik“ bezeichnen. Dasselbe mag bald mehr Lustcharakter, bald mehr Unlustcharakter annehmen, oder bald mehr ein belustigendes bald mehr ein unlustgefärbtes-sein. Dann besteht doch, solange das Gefühl der Komik wirklich Gefühl der Komik ist, jedesmal das Gemeinsame, das bald mehr diese, bald mehr jene Färbung annimmt. Und dies Gemeinsame ist dann das Specifische der Komik im Unterschiede von Lust und Unlust.

Man könnte dies bestreiten und folgende Meinung verfechten: Es sei zuzugeben, dass sich uns das Gefühl der Komik wie ein besonderes Gefühl darstelle. Darum könne es doch ein Wechsel von Lust und Unlust sein. Es müsse nur dieser Wechsel als ein sehr rascher gedacht werden. Diese Raschheit verhindere, dass wir uns in getrennten Momenten jetzt eines Gefühles reiner Lust, jetzt eines Gefühles reiner Unlust bewusst seien. Wir gewinnen von den rasch wechselnden Gefühlen wegen dieser Raschheit nur ein zusammenfassendes Bewusstsein, ein Gesamtbild, einen Totaleindruck, ohne die Möglichkeit der Unterscheidung der Elemente. Und dies Gesamtbild, diesen Totaleindruck nennen wir Gefühl der Komik.

Es ist aber leicht einzusehen, welche Verwechselung in solcher Anschauung läge. Gewiss können wir von den schnell sich folgenden Ereignissen des Tages am Abend ein Totalbild, oder einen Totaleindruck haben, in welchem die einzelnen Ereignisse nicht als diese bestimmten thatsächlich erlebten und in der bestimmten Weise sich folgenden Ereignisse nebeneinander enthalten sind.

Aber hierbei besteht ein Gegensatz zwischen wirklichen Erlebnissen und unserem Bewusstsein von denselben. Wo ein solcher Gegensatz vorliegt, aber auch nur wo dies der Fall ist, hat es einen Sinn zu sagen, wir könnten von etwas, das an sich verschieden ist und in der Zeit wechselt, ein Gesamtbild haben, in welchem diese Verschiedenheit aufgehoben, dieser Wechsel ausgelöscht erscheine.

Von einem solchen Gegensatz ist ja aber in unserem Falle keine Rede. Gefühle, die ich jetzt habe, sind von dem Bewusstsein, das ich von diesen Gefühlen habe, nicht verschieden. Lust und Unlust „fühlen" heisst eben von Lust und Unlust ein Bewusstsein haben. Lust und Unlust, von denen ich kein Bewusstsein habe, sind leere Worte. Ist aber das Bewusstsein von einem gegenwärtigen Gefühl nichts als dies Gefühl selbst, so ist auch die Beschaffenheit, in der sich Gefühle, die ich jetzt habe, meinem Bewusstsein darstellen, oder in der sie mir „erscheinen", nichts anderes als die thatsächliche Beschaffenheit der Gefühle. Erscheinen mir demnach gegenwärtige Gefühle nicht als wechselnde oder zeitlich sich folgende Lust- und Unlustgefühle, sondern als ein dieser Unterschiede bares Einheitliches, so sind sie eben damit dies unterschiedslose Einheitliche.

Ebenso wurde früher schon gelegentlich zurückgewiesen ein zweiter Gedanke, nämlich derjenige, der in dem Ausdruck „gemischtes Gefühl" enthalten zu sein scheint. Gemischte Gefühle können, wenn man es mit diesem Ausdruck genau nimmt, nur solche sein, in denen Verschiedenes nebeneinander gefühlt wird. Ich habe ein aus Lust und Unlust gemischtes Gefühl, dies kann nur heissen, ich fühle mich lustgestimmt, und ich fühle mich daneben zugleich unlustgestimmt. Dies wäre nur möglich, wenn ich mich doppelt, das heisst verdoppelt fühlen könnte, wenn das Ich des unmittelbaren Selbstgefühls in zwei auseinandergehen könnte. Dem aber widerspricht die thatsächliche Einheit meines Selbstgefühles. Ich fühle mich nicht als zwei, kann also auch keine zwei nebeneinander bestehenden Gefühle haben. Gefühl ist, wie ehemals gesagt, Selbstgefühl.

Aber auch in der Weise, dass Lust und Unlust zwei verschiedene Seiten eines und desselben Gefühles wären, die Lust also

eine nähere Bestimmung oder eine Färbung der Unlust, die Unlust eine nähere Bestimmung oder eine Färbung der Lust, können nicht diese beiden Gefühle miteinander verbunden oder „gemischt“ sein. Dieser Vorstellungsweise widerspräche der Charakter dieser Gefühle. Ein Klang von bestimmter Höhe kann unbeschadet dieser Höhe Trompetenklangfarbe haben. Es kann aber nicht die Trompetenklangfarbe Flötenklangfarbe haben. Diese beiden Klangfarben können an einem und demselben Klang nur sich aufheben oder in eine dritte von beiden verschiedene Klangfarbe sich verwandeln. So kann auch ein Gefühl, das im übrigen etwa als Gefühl des Strebens charakterisiert ist, unbeschadet dieses Strebungscharakters lustgefärbt sein, aber es kann nicht die Lustfärbung unlustgefärbt sein. Die unlustgefärbte Lust ist entweder eine mindere Lust, oder sie ist ein Drittes neben Lust und Unlust, in keinem Falle Lust und Unlust zugleich.

Dagegen könnte man einwenden: Wir vermögen doch, wenn wir einem Gefühl der Komik unterliegen, einerseits das Lustmoment, andererseits das Unlustmoment „herauszufühlen“. So tritt etwa aus der Komik, die das Miauen der Katze während der feierlichen Predigt in uns weckt, das Lustmoment heraus, wenn wir darauf achten, wie die Katze in die Predigt einzustimmen scheint, das Unlustmoment, wenn wir die Störung des Gottesdienstes bedenken. Können wir aber aus dem Gefühl der Komik die Lust und die Unlust herausfühlen, so müssen doch beide in diesem Gefühl nebeneinander enthalten sein.

Solche Trugschlüsse ergeben sich leicht aus unklaren Begriffen. Im vorliegenden Falle liegt die Unklarheit in dem „Herausfühlen“. Dies Herausfühlen ist analog dem „Heraushören“ der Teiltöne eines Klanges aus dem Ganzen eines Klanges. Dies letztere ist in Wahrheit ein Auflösen des Klanges, das heisst eine Verwandlung der einfachen Klangempfindung in eine Mehrheit von Tonempfindungen.

So ist auch das Herausfühlen der Lust und Unlust aus der Komik ein Verwandeln eines einfachen Gefühles in verschiedene Gefühle. Indem ich auf die eine Seite jenes komischen Vorganges achte, fühle ich stärkere Lust, das heisst das Gefühl der Komik wird, nachdem es vorher ein mittleres war, jetzt ein anderes, nämlich ein wesentlich lustgefärbtes. Indem ich dann auf die andere Seite des Vorganges achte, verändert sich das Gefühl nach der anderen Seite hin: Es wird ein in höherem Grade unlustgefärbtes Diese Veränderung des Gefühls muss sich vollziehen, weil ich die

Bedingungen desselben geändert habe. Das Achten jetzt auf die eine, dann auf die andere Seite des Gesamtvorganges ist ja eine solche Änderung der Bedingungen des Gefühls.

Aus entgegengesetzten Elementen „gemischte“ Gefühle sind in Wahrheit einfache Gefühle. Nur die Bedingungen derselben sind nicht einfach. Und daraus ergiebt sich die Möglichkeit, dass die „gemischten“ Gefühle in entgegengesetzte sich verwandeln. Man sollte den Begriff der gemischten Gefühle aus der Psychologie endgültig streichen.

## Die Grundfarbe des Gefühls der Komik.

Nach allem dem müssen wir bei der Erklärung bleiben, die ich schon abgab: Das Gefühl der Komik ist nicht irgendwie aus anderen Gefühlen zusammengesetzt, sondern es ist ein eigenartig neues Gefühl. Es ist das eigenartig neue Gefühl, das man niemand beschreiben kann, der es nicht kennt, und das man dem nicht zu beschreiben braucht, der es kennt. Oder vielmehr „das“ Gefühl der Komik ist ein zusammenfassender Name für viele eigenartige Gefühle, die aber ein Gemeinsames haben, um dessen willen wir sie als Gefühle der Komik bezeichnen.

So ist schliesslich jedes Gefühl ein eigenartiges, und die Menge der in uns möglichen Gefühle, nicht nur der Intensität, sondern auch der Qualität nach unendlich gross. Kein Gefühl oder keine Weise, wie wir uns in einem Moment fühlen, wird jemals in unserem Leben völlig gleichartig wiederkehren.

Aber diese Gefühle bilden ein Kontinuum, und in diesem Kontinuum sind Grundgefühle unterscheidbar, wie im Kontinuum der Farben Grundfarben: Rot, Blau, Weiss etc. Eine dieser Grundfarben des Gefühls ist die Lust, eine andere die Unlust, eine andere die Komik.

Man kann nun fragen, wie die Grundfarbe der Gefühle, die wir Gefühle der Komik nennen, noch anders sich bezeichnen lasse. Dann erinnere ich daran, dass ich schon einmal meinte, mindestens drei Dimensionen unserer Gefühle seien unterscheidbar. Gefühle seien einmal Gefühle der Lust und Unlust, zum anderen Gefühle des Ernstes und der Heiterkeit, endlich Gefühle des Strebens. Dabei ist, wie sich von selbst versteht, unter Heiterkeit ebenso wie unter Ernst etwas von Lust Verschiedenes verstanden; nicht, wie wohl üblich, heitere Lust oder lustige Heiterkeit, sondern die Färbung der Lust, durch

welche diese zur heiteren, also zum Gegenteil der ernsten Lust wird. Fassen wir die Heiterkeit in diesem gegen Lust und Unlust neutralen Sinne, dann dürfen wir solche Heiterkeit als das gemeinsame Moment aller Gefühle der Komik bezeichnen. Es giebt dann, wie eine heitere Lust, so auch eine heitere Unlust, ja einen heiteren Schmerz. Es giebt dergleichen, so gewiss es komisch unlustvolle Erlebnisse und komisch anmutende Schmerzen giebt.

Damit setzen wir uns freilich mit dem Sprachgebrauch in Gegensatz. Wer diesen Gegensatz nicht mitmachen will, muss entweder dabei bleiben zu sagen, die Grundfärbung des Komischen sei — die Komik, oder er muss sich mit Namen helfen, die ursprünglich nicht Gefühle, sondern mögliche Objekte von solchen bezeichnen. Das Gefühl des Ernstes ist ein Gefühl der Grösse oder des Grossen; es ist ein Gefühl des Starken, des Schwerwiegenden, oder Gewichtigen, des Breiten, des Tiefen. Das Gefühl der Heiterkeit in dem soeben vorausgesetzten neutralen Sinne ist ein Gefühl der Kleinheit oder des Kleinen; es ist ein Gefühl des an der Oberfläche Bleibenden, des Leichten, des Spielenden.

Welchen dieser Namen aber wir wählen mögen, immer sind damit Gefühlsfärbungen bezeichnet, deren sowohl Lust als Unlust fähig sind. Oder was dasselbe sagt, immer sind damit Gefühle bezeichnet, die sowohl mit Lust- als mit Unlustfärbung auftreten können. Auch dies ist denkbar, dass sich in ihnen, sei es auch nur für einen unmessbaren Moment, Lust und Unlust zur Indifferenz aufheben. Dann hätten wir das reine Gefühl der „Grösse“, andererseits das reine Gefühl der Komik.

## „Psychische Kraft“ und ihre Begrenztheit.

Und wie nun entsteht dies eigenartige Gefühl, oder besser diese eigenartige Gefühlsmodalität? Zur Beantwortung dieser Frage müssen wir etwas weiter ausholen.

Zu den uns geläufigsten Thatsachen des seelischen Lebens gehört die Thatsache der sogenannten Enge des Bewusstseins. Wenn ich in irgend welche Gedanken vertieft in meinem Zimmer sitze, so überhöre ich den Lärm der Strasse; und umgekehrt, verfolge ich die Töne und Geräusche, aus denen dieser besteht, so ist es mir unmöglich, zugleich einem, jenem Wahrnehmungsinhalt fremden Gedankengange mich hinzugeben. Wir drücken solche Thatsachen wohl so aus, dass wir sagen, der Gedanke, in den wir uns vertiefen, oder

die Wahrnehmung, die wir machen, erfülle uns dergestalt, dass für anderes kein Platz mehr in unserem Bewusstsein sei. Dies ist natürlich bildlich gesprochen. Aber was das Bild meint, trifft zu. Unsere Fähigkeit, Empfindungen, Vorstellungen, Gedanken zu vollziehen, ist jederzeit in gewisse Grenzen eingeschlossen. Jede Empfindung, jede Vorstellung, jeder Gedanke absorbiert einen Teil dieser Fähigkeit. Je mehr er davon absorbiert, um so weniger Fähigkeit, andere Empfindungen, Vorstellungen, Gedanken gleichzeitig zu vollziehen, bleibt übrig.

Genau genommen ist aber der soeben gebrauchte Ausdruck „Enge des Bewusstseins" nicht der zutreffende Terminus für diese Thatsachen. Nicht nur die Empfindungen und Vorstellungen, die zum Bewusstsein kommen, sondern auch diejenigen, denen dies nicht gelingt, absorbieren ihren Teil der Fähigkeit, Empfindungen und Vorstellungen zu vollziehen.

Auch darin liegt noch eine Unklarheit. Was heisst dies: Empfindungen und Vorstellungen gelangen zum Bewusstsein, andere nicht? Unmöglich kann damit gemeint sein, dass ein und derselbe psychische Inhalt oder Vorgang bald unbewusst, bald mit der Eigenschaft der Bewusstheit bekleidet in uns vorkommen könnte. Sondern unter den bewussten und den unbewussten Empfindungen und Vorstellungen muss Verschiedenes verstanden sein.

In der That sind die Worte Empfindung und Vorstellung doppelsinnig. Wir bezeichnen mit ihnen bald das Empfundene, bezw. Vorgestellte, ich meine die Bewusstseinsinhalte, oder das, was je nachdem die besonderen Namen Empfindungs- oder Vorstellungsinhalte trägt, bald die Vorgänge des Empfindens oder Vorstellens, d. h. die Vorgänge, durch welche es geschieht, dass ein Empfindungs-, bezw. Vorstellungsinhalt da ist, oder die dem Dasein dieser Inhalte zu Grunde liegen. Jene Bewusstseinsinhalte sind selbstverständlich im Bewusstsein. Diese Vorgänge dagegen sind es niemals. Ihre Existenz ist nur erschlossen.

Hieraus ergiebt sich, was jene Ausdrücke sagen wollen. Sprechen wir von bewussten Empfindungen, so sagt dies, dass ein Empfindungsvorgang, d. h. ein psychischer Vorgang von der Art, wie er immer vorausgesetzt ist, wenn Empfindungsinhalte für uns da sein sollen, nicht nur besteht und auf das Dasein eines Empfindungsinhaltes abzielt, sondern dass er auch dies Ziel erreicht oder erreicht hat. Dagegen nennen wir eine Empfindung eine unbewusste, wenn dies nicht der Fall ist, wenn also nur das Unbewusste an der

Empfindung, d. h. nur der Empfindungsvorgang gegeben ist, sein natürliches Ziel, das Dasein des zugehörigen Empfindungsinhaltes aber von ihm nicht erreicht wird. Das Gleiche gilt mit Rücksicht auf die bewussten und unbewussten Vorstellungen.

Natürlich müssen für die Annahme der an sich unbewussten Vorgänge, von denen ich sage, dass sie dem Dasein der Empfindungs- und Vorstellungsinhalte jederzeit zu Grunde liegen, zwingende Gründe aufgezeigt werden können. Es muss andererseits dargethan werden können, dass und wiefern ein Recht besteht, diese Vorgänge als psychische Vorgänge zu bezeichnen. Hierfür nun verweise ich der Hauptsache nach auf meine „Grundthatsachen des Seelenlebens" (Bonn 1883) und den auf dem dritten internationalen Kongress für Psychologie gehaltenen Vortrag „Der Begriff des Unbewussten in der Psychologie".

Doch brauche ich mich hier mit diesem Hinweis nicht zu begnügen. Ich werde vielmehr im folgenden eine Thatsache zu bezeichnen haben, deren Anerkenntnis die Anerkenntnis jener psychischen Vorgänge und ihrer psychologischen Bedeutung ohne weiteres in sich schliesst.

Ich kehre zu der „Fähigkeit, Empfindungen und Vorstellungen zu vollziehen" zurück. Diese Fähigkeit ist zunächst nichts als die Möglichkeit, dass in uns Vorgänge, die auf das Dasein von Empfindungs- und Vorstellungsinhalten abzielen, zu stande kommen. Sie ist erst in zweiter Linie die Möglichkeit, dass auf Grund dieser Vorgänge Empfindungs- und Vorstellungsinhalte oder kurz Bewusstseinsinhalte da sind. Es ist also auch, wenn wir die Fähigkeit, Empfindungen und Vorstellungen zu vollziehen, als begrenzt bezeichnen, damit zunächst die Begrenztheit jener Möglichkeit des Zustandekommens von Vorgängen, die auf das Dasein von Empfindungen oder Vorstellungsinhalten abzielen, gemeint. Daraus ergiebt sich erst sekundär die Begrenztheit der Fähigkeit, Empfindungs- und Vorstellungsinhalte zu haben. Diese ist die „Enge des Bewusstseins". Die Enge des Bewusstseins hat also die Begrenztheit der Möglichkeit, dass in einem Momente nebeneinander verschiedene, an sich unbewusste Vorgänge des Empfindens oder Vorstellens sich vollziehen, zur Voraussetzung.

Diese letztere Begrenztheit pflege ich nun kurz als „Begrenztheit der psychischen Kraft" zu bezeichnen. Die Enge des Bewusstseins besteht dann auf der Basis der Begrenztheit der psychischen Kraft.

## Genaueres über die „psychische Kraft".

Den Begriff der psychischen Kraft und ihrer Begrenztheit müssen wir aber noch genauer bestimmen. Damit wird auch das Verhältnis dieser Begrenztheit der psychischen Kraft zur Enge des Bewusstseins deutlicher werden.

Folgendes ist hier zunächst zu bedenken: Psychische Vorgänge können von ihrem Ziel, das im Zustandekommen der Bewusstseinsinhalte besteht, weiter oder weniger weit entfernt bleiben. Bezeichnen wir den Moment im Verlauf psychischer Vorgänge, wo es ihnen gelingt das Dasein eines Bewusstseinsinhaltes zu bewirken, als „Schwelle des Bewusstseins", so dürfen wir statt dessen auch sagen: Ein psychischer Vorgang kann von der Schwelle des Bewusstseins mehr oder weniger weit entfernt bleiben. Und stellen wir uns diese Entfernung vor wie eine räumliche, und die Bewusstseinsschwelle wie einen räumlichen Höhepunkt des Vorganges, so können wir auch sagen: Psychische Vorgänge gewinnen eine grössere oder geringere psychische Höhe. Oder wenn wir endlich psychische Vorgänge mit Wellen vergleichen: Sie gewinnen eine grössere oder geringere Wellenhöhe.

Dies Bild bedarf aber der Ergänzung. Ein psychischer Vorgang hat „die Bewusstseinsschwelle überschritten", wenn der zugehörige Bewusstseinsinhalt da ist. Dieser Bewusstseinsinhalt bleibt aber nicht endlos da, sondern verschwindet wieder. Er verschwindet, wenn der psychische Vorgang, der die Bewusstseinsschwelle überschritten hatte, wiederum „unter die Bewusstseinsschwelle herabsinkt". Dies „Herabsinken unter die Bewusstseinsschwelle" besagt nichts anderes als dies, dass der Vorgang nicht mehr auf dem Punkte steht oder in dem Stadium sich befindet, wo er der genügende Grund für das Dasein des begleitenden Bewusstseinsinhaltes ist.

Ehe nun der Vorgang unter die Schwelle des Bewusstseins herabsank, konnte er mehr oder weniger weit von diesem Punkte entfernt sein. Er kann überhaupt mehr oder weniger weit über diesen Punkt, also über die Schwelle des Bewusstseins sich *erhoben* haben. Es giebt mit anderen Worten verschiedene mögliche Höhen der psychischen Wellen nicht nur unter, sondern auch *über* der Bewusstseinsschwelle.

Zu je grösserer Höhe nun eine *physische* Welle sich erhebt, ein um so grösseres Mass *physischer* Bewegung, oder ein um so

grösseres Quantum mechanischen Geschehens schliesst sie in sich. Analoges gilt auch von der psychischen Welle, d. h. von jedem psychischen Vorgang. Auch ein psychischer Vorgang schliesst je nach seiner Wellenhöhe ein grösseres oder geringeres Mass der psychischen Bewegung oder ein grösseres oder geringeres Quantum des psychischen Geschehens in sich. Damit wird jedesmal ein entsprechendes Quantum der Fähigkeit oder Möglichkeit, dass überhaupt psychisch etwas geschehe oder psychische Vorgänge sich vollziehen, verwirklicht oder in Anspruch genommen.

Dies können wir noch anders ausdrücken: Die materielle Welle, sagte ich, schliesse je nach ihrer Höhe ein grösseres oder geringeres Quantum mechanischer Bewegung in sich. Was ich hier Quantum der mechanischen Bewegung nenne, ist dasselbe, was man auch als Quantum „lebendiger Kraft" bezeichnet. So kann ich auch von der höheren psychischen Welle oder dem psychischen Vorgang, der der Schwelle des Bewusstseins näher ist, bezw. sich in höherem Grade über dieselbe erhebt, sagen, er schliesse in sich ein grösseres Quantum lebendiger psychischer Kraft, oder es werde in ihm ein grösseres Quantum der vorhandenen psychischen Kraft lebendig oder aktuell. Man erinnert sich, dass ich diesen Ausdruck schon einmal gelegentlich gebraucht habe.

Damit hat die Thatsache der Begrenztheit der psychischen Kraft die gesuchte nähere Bestimmung gewonnen. Die begrenzte psychische Kraft, das ist die Kraft, die in den einzelnen psychischen Vorgängen, je nach ihrer psychischen Wellenhöhe, aktuell wird. Die Begrenztheit der psychischen Kraft ist die Begrenztheit der Möglichkeit, dass — nicht überhaupt Vorgänge des Empfindens oder Vorstellungen in uns sich vollziehen, sondern dass solche Vorgänge sich vollziehen und eine bestimmte psychische Wellenhöhe erreichen oder ein bestimmtes Mass lebendiger psychischer Kraft gewinnen. Oder, wenn wir die Wellenhöhe der einzelnen psychischen Vorgänge addiert denken und das Ergebnis als Gesamtwellenhöhe bezeichnen: Die Begrenztheit der psychischen Kraft ist die Thatsache, dass die mögliche Gesamtwellenhöhe der psychischen Vorgänge in jedem Momente in bestimmte Grenzen eingeschlossen ist.

## „Aufmerksamkeit". „Psychische Energie".

Mit allem dem habe ich nun schliesslich doch nur, was jedermann geläufig ist, in etwas bestimmtere Begriffe gefasst, als dies sonst

wohl zu geschehen pflegt. Jedermann vertraut sind Wendungen wie die, dass Empfindungen oder Vorstellungen bald mehr bald minder beachtet, bemerkt, in den Blickpunkt des Bewusstseins gerückt, appercipiert seien etc. Der üblichste der Begriffe, die hier Verwendung finden, ist der Begriff der Aufmerksamkeit: Empfindungen und Vorstellungen können bald mehr bald minder Gegenstand der Aufmerksamkeit sein.

Was will man mit allen diesen Ausdrücken? Vielleicht allerlei. In jedem Falle dies Eine: Was in höherem Grade beachtet oder Gegenstand der Aufmerksamkeit ist etc., spielt im Zusammenhange des psychischen Lebens eine grössere Rolle, hat auf den Verlauf desselben in jeder Hinsicht mehr Einfluss, übt stärkere psychische Wirkungen. Statt dessen kann ich auch sagen: Das in höherem Grade Beachtete oder meiner Aufmerksamkeit Teilhafte repräsentiert ein grösseres Quantum lebendiger psychischer Kraft. Denn lebendige Kraft ist überall nur ein anderer Ausdruck für die von einem Vorgang ausgehende Wirkung; ihr Mass ist die Grösse dieser Wirkung.

Und auch dies weiss jedermann, dass das Quantum der „Aufmerksamkeit“, die ich jetzt oder in irgend einem anderen Momente zur Verfügung habe, oder meinen Empfindungen oder Vorstellungen zur Verfügung stellen kann, ein begrenztes ist. Es ist also auch das Quantum der „psychischen Kraft“, die in meinen Empfindungen oder Vorstellungen „lebendig“ werden kann, ein begrenztes. In dem Masse als die „Aufmerksamkeit“ oder die psychische Kraft von irgend welchen Empfindungen und Vorstellungen „in Anspruch genommen“ ist, kann sie nicht von anderen in Ausspruch genommen werden.

Und nun endlich die Frage: Wenn Empfindungen oder Vorstellungen bald grössere bald geringere Kraft haben, was eigentlich hat diese grössere oder geringere Kraft? Oder mit Verwendung eines jener anderen Ausdrücke: Wenn eine Empfindung mehr, die andere weniger „beachtet“ ist, wenn also zwei Empfindungen als mehr oder minder beachtete sich von einander unterscheiden, was eigentlich ist dann in solcher Weise unterschieden? Wer ist der Träger jener Prädikate?

Sind es die Empfindungsinhalte, allgemeiner gesagt die Bewusstseinsinhalte? Dies kann niemand meinen.

Oder meint man es doch? Ist dann das „Beachtetsein“ eine Farbe oder ein Ton, bezw. die Eigenschaft eines Tones, eine räumliche Grösse oder dergl.? Ist etwa die grössere Kraft, die eine

Tonempfindung jetzt im Zusammenhang meines Empfindens und Vorstellens ausübt, eine grössere Kraft, d. h. eine grössere Lautheit des jetzt von mir empfundenen Tones?

Dies meint man nicht. Man weiss, ein sehr leiser oder schwacher Ton kann im höchsten Masse beachtet sein, also im Zusammenhang des psychischen Lebens die grösste Kraft haben, ohne dass er doch aufhörte eben dieser schwache Ton zu sein. So kann überhaupt eine und dieselbe Empfindung, d. h. ein und derselbe Inhalt meines Bewusstseins mehr und minder beachtet sein, oder mehr und minder Kraft in mir entfalten.

Damit ist dann zugleich unweigerlich die einzig mögliche Antwort auf jene Frage gegeben. Kann ein und derselbe Bewusstseinsinhalt jetzt eine grössere Kraft haben, als er sie sonst hat, dann ist diese grössere Kraft nicht eine Eigenschaft der Bewusstseinsinhaltes. Eines und dasselbe kann nicht jetzt grössere, jetzt geringere Kraft haben. Also ist der Träger der grösseren Kraft etwas, das jenseits des Bewusstseinsinhaltes liegt.

Man wird vielleicht sagen: In Wahrheit „trete" nur der gleiche Bewusstseinsinhalt jetzt mit grösserer Kraft „auf". Vortrefflich. Nur ist dann doch „notwendig" dies „Auftreten" etwas Wirkliches und von dem Bewusstseinsinhalte Verschiedenes. Nur Wirkliches kann wirklich Kraft entfalten. Das „Auftreten" des Bewusstseinsinhaltes muss also ein wirklicher, obzwar dem Bewusstsein sich entziehender Vorgang sein. Und dies „Auftreten" kann kein anderer Vorgang sein als derjenige, dem der Bewusstseinsinhalt sein Dasein verdankt, der Vorgang also, den wir als Vorgang des Empfindens, oder allgemeiner, als an sich unbewussten psychischen Vorgang bezeichen. Dabei betone ich das „an sich unbewusst". Unmöglich kann ja jemand meinen, dass dies „Auftreten" eines Empfindungsinhaltes, diese Weise, wie es „gemacht wird", dass Empfindungsinhalte da sind, in seinem Bewusstsein sich abspiele.

Und von da können wir noch einen Schritt weiter gehen. Die „Kraft" des „Auftretens" der Bewusstseinsinhalte ist nichts anderes als die psychische Wirkungsfähigkeit. Ist also diese „Kraft" die Kraft der den Bewusstseinshalten zu Grunde liegenden, an sich unbewussten Vorgänge, so sind diese Vorgänge das eigentlich psychisch Wirkungsfähige. Es gilt also der allgemeine Satz: Die Faktoren des psychischen Lebens sind nicht die Bewusstseinsinhalte, sondern die an sich unbewussten psychischen Vorgänge. Die Aufgabe der Psychologie, falls sie nicht bloss

Bewusstseinsinhalte beschreiben will, muss dann darin bestehen, aus der Beschaffenheit der Bewusstseinsinhalte und ihres zeitlichen Zusammenhanges die Natur dieser unbewussten Vorgänge zu erschliessen. Die Psychologie muss sein eine Theorie dieser Vorgänge. Eine solche Psychologie wird aber sehr bald finden, dass es gar mancherlei Eigenschaften dieser Vorgänge giebt, die in den entsprechenden Bewusstseinsinhalten nicht repräsentiert sind.

Noch zwei Bemerkungen habe ich dem hier Gesagten hinzuzufügen. Die Aufmerksamkeit ist die psychische Kraft. Nun pflegt man zunächst oder einzig von einer Aufmerksamkeit zu reden, die den bewussten Empfindungen und Vorstellungen zu teil werde. Dies hat seine guten Gründe. Von Gegenständen der Aufmerksamkeit, die sich dem Bewusstsein entziehen, haben wir kein unmittelbares Bewusstsein. Und das die Aufmerksamkeit oder die Inanspruchnahme psychischer Kraft begleitende Aufmerksamkeitsgefühl oder Gefühl der inneren Thätigkeit kann in unserem Bewusstsein nicht auf Unbewusstes, also nicht auf die Vorgänge, denen kein Bewusstseinsinhalt entspricht, bezogen erscheinen. Sondern es erscheint notwendig jederzeit bezogen auf Bewusstseinsinhalte. Soweit also die Aufmerksamkeit im Bewusstsein sich „spiegelt", ist sie allerdings immer nur Aufmerksamkeit auf Bewusstseinsinhalte. Dies hindert doch nicht, dass auch die Vorgänge, die keinen Bewusstseinsinhalt ins Dasein zu rufen vermögen, jederzeit gleichfalls Gegenstand grösserer oder geringerer Aufmerksamkeit sind. Natürlich verstehe ich dabei unter der Aufmerksamkeit nicht jene „Spiegelung" der Aufmerksamkeit, oder jenes Bewusstseinssymptom derselben, sondern die Aufmerksamkeit selbst. Diese wird nicht nur von bewussten, das heisst Bewusstseinsinhalte erzeugenden, sondern ebensowohl von unbewussten psychischen Vorgängen absorbiert. Sie wird immer nur absorbiert von den an sich unbewussten Vorgängen.

Die zweite Bemerkung ist diese: Nehmen wir an, ein Empfindungs- oder Vorstellungsvorgang, sei es ein „bewusster", sei es ein solcher, der ohne seinen zugehörigen Bewusstseinsinhalt bleibt, absorbiere vor einem anderen, oder auf Kosten eines anderen, psychische Kraft, so muss er dazu die Fähigkeit besitzen. Psychische Vorgänge besitzen diese Fähigkeit bald in grösserem, bald in geringerem Grade.

Hierfür nun pflege ich wiederum einen kurzen Ausdruck zu gebrauchen: Psychische Vorgänge besitzen grössere oder geringere „psychische Energie". Ein Donnerschlag zwingt die Aufmerksamkeit

unter im übrigen gleichen Umständen in höherem Grade auf sich oder eignet sich die psychische Kraft „energischer“ an, als ein leichtes Geräusch. Nichts anderes als dies meine ich, wenn ich sage, der Donnerschlag besitze grössere psychische Energie als das leise Geräusch.

Oder: Ein Gedanke, der mir wichtig ist, braucht nur von fern in mir angeregt zu werden, es genügt, dass eine Bemerkung fällt, die mit seinem Inhalte in loser Beziehung steht, und ich vollziehe ihn mit Bewusstsein, und erscheine einen Moment von ihm erfüllt und beherrscht, so dass ich sonst für nichts Sinn und Auge habe; während ein ebenso naheliegender, aber gleichgültiger Gedanke, bei gleicher Art der Anregung, mir nicht zum Bewusstsein gekommen wäre. Nichts anderes als diese Thatsache meine ich, wenn ich sage, jener Gedanke besitze, vermöge seines wichtigen Inhaltes, grössere „seelische Energie“.

Hiermit sind die allgemeinsten Voraussetzungen für das Verständnis der Komik bezeichnet. Es fehlt noch ihre Specialisierung.

## Die besonderen Bedingungen der Komik.

Wenden wir uns zurück zu dem, was wir als das Wesen der Komik bisher erkannt haben. Überall in der Komik fanden wir einen Gegensatz des Bedeutungsvollen oder Bedeutsamen und des Bedeutungslosen, oder, wie wir später öfter sagten, des Erhabenen und des Kleinen oder Nichtigen. Ein Erhabenes oder erhaben sich Gebärdendes schrumpfte für uns zu einem Nichtigen zusammen. Dabei war die Erhabenheit verschiedener Art. Immer aber war mit dem Erhabenen ein solches gemeint, in dessen Natur es liegt, uns oder die seelische Kraft in gewissem Grade in Anspruch zu nehmen, zu absorbieren, festzuhalten.

Auch daran erinnere ich noch einmal, dass dies „Bedeutsame“ nicht unter allen Umständen uns als ein solches zu erscheinen braucht. Worauf es ankommt, ist, dass es als ein solches sich darstellt in dem Zusammenhang, in dem es auftritt.

Wenn wir nun von jemand eine ausserordentliche Leistung erwarten und er leistet nur Geringfügiges, so ist zunächst die erwartete Leistung ein Bedeutsames. Die thatsächliche geringfügige Leistung spielt aber, wie wir sagten, die Rolle der bedeutsamen, oder erhebt — in unserem Bewusstsein nämlich — den Anspruch eine bedeutsame zu sein, bauscht sich zu einer solchen auf u. s. w. Von dem Bettler, der an Stelle des erwarteten vornehmen Besuches

zur Thüre hereintritt, meinte ich, wir hielten oder nähmen ihn im Momente seines Eintretens für den vornehmen Besuch. Es fragt sich jetzt, was mit der Vorstellung des Bedeutungslosen jedesmal in uns geschieht, wenn sie die Rolle des Bedeutsamen spielt, sich aufbauscht u. s. w.

Dieser Vorgang kann nach dem Obigen nur darin bestehen, dass das Bedeutungslose trotz seiner Bedeutungslosigkeit ein Mass seelischer Kraft gewinnt, wie sie sonst nur dem Bedeutungsvollen zuzuströmen pflegt. Es kann sie aber nicht, wie das Bedeutungsvolle, gewinnen vermöge seiner eigenen Energie oder Anziehungskraft; es kann sie also nur gewinnen durch die Gunst der Umstände.

Dass das Bedeutungslose, das den Eindruck der Komik macht, thatsächlich ein relativ hohes Mass psychischer Kraft gewinnt, zeigt die Erfahrung leicht. Die geringfügige Leistung wäre vielleicht ganz und gar unbeachtet geblieben, wir wären jedenfalls leicht darüber hinweggegangen, wenn wir in ihr nicht die klägliche Erfüllung hochgespannter Erwartungen sähen; und ebenso in den anderen Fällen. Alles Kleine, das komisch erscheint, nimmt unsere Aufmerksamkeit in Anspruch und fesselt sie in grösserem oder geringerem Grade. Dagegen würde es uns geringer oder gar keiner Aufmerksamkeit wert scheinen ausserhalb des komischen Zusammenhanges.

Wir wissen aber auch schon, worin jene „Gunst der Umstände“ besteht, oder wie dieser komische Zusammenhang die bezeichnete Wirkung zu üben vermag. Wir „erwarten“ die ausserordentliche Leistung. Diese Erwartung ist, wie wir schon im ersten Abschnitt sahen, eine Bereitschaft zur Wahrnehmung oder Erfassung der Leistung. Diese Bereitschaft bekundet sich darin, dass wir die Leistung, wenn sie wirklich wird, mit grösserer Leichtigkeit erfassen. Nun ist der thatsächliche Vollzug einer Wahrnehmung „Absorbierung“ seelischer Kraft: Die Wahrnehmung eignet die zu ihrem Vollzug erforderliche seelische Kraft an und entzieht sie damit zugleich anderen seelischen Inhalten. Die Bereitschaft, von der wir hier reden, besteht also, was sie auch sonst sein mag, jedenfalls in einem Grad der Verfügbarkeit seelischer Kraft. Weil diese verfügbar ist, und in dem Masse, als sie es ist, vermag die vorbereitete Wahrnehmung sich dieselbe leichter anzueignen, als sie es sonst vermöchte. Damit sagen wir nichts, als was jeder, der die Bereitschaft zugiebt, selbstverständlich finden wird. Ich kann nicht bereit sein, eine Wahrnehmung oder einen Gedanken zu vollziehen, wenn ich nicht bereit bin mit meiner Fähigkeit Wahrnehmungen und

Gedanken zu vollziehen, mich von dem, was mich sonst beschäftigt, hinweg und der Wahrnehmung oder dem Gedanken zuzuwenden oder ihm entgegenzukommen. Ich kleide nur diesen Thatbestand in einen möglichst bequemen und handlichen Ausdruck.

Diese zur Verfügung stehende Kraft kommt nun, wenn an die Stelle der erwarteten bedeutsamen Leistung die geringfügige tritt, dieser zu gute und wird von ihr leichter angeeignet, als dies ohne diese besondere Verfügbarkeit möglich wäre. Dies muss so sein, in dem Masse, als die thatsächliche Leistung mit der erwarteten übereinstimmt, also qualitativ betrachtet eben diese Leistung ist.

Die Natur der Bereitschaft und die Art ihrer Wirksamkeit lässt sich noch deutlicher machen, wenn wir auf die verschiedenen Arten von Fällen achten. Ich erinnere noch einmal an den öfter citierten, weil besonders einfachen Fall, das kleine Häuschen zwischen den grossen Palästen. Wenn wir die grossen Paläste gesehen haben, so bleibt das Bild derselben — als Erinnerungsbild — noch eine Zeitlang in uns lebendig und drängt, je lebendiger es ist, um so mehr nach Wiederherstellung seines Inhaltes in der Wahrnehmung, Dies geschieht nach einem allgemeinen psychologischen Gesetz, das nichts ist als das genügend vollständig aufgefasste Gesetz der Association und Reproduktion auf Grund der Ähnlichkeit. Von Haus aus drängt jede (reproduktive) Vorstellung auf solche Wiederherstellung in der Wahrnehmung hin. Dies Drängen ist nur unter besonderen Umständen besonders energisch, beispielsweise eben dann, wenn das Wahrnehmungsbild unmittelbar vorher einmal oder gar mehrere Male gegeben war. Dies Drängen wird zu einem „Entgegenkommen", wenn das Wahrnehmungsbild wirklich von neuem auftritt. Es bethätigt sich einstweilen als Zurückdrängen dessen, was sonst sich herzudrängt. Kommt an Stelle des Wahrnehmungsbildes ein ähnliches, so gilt diesem das Entgegenkommen nach Massgabe der Ähnlichkeit.

Der Vollständigkeit halber muss kinzugefügt werden, dass die grossen Paläste auf uns wirken nicht nur vermöge ihrer Grösse, sondern zugleich vermöge dessen, was sie uns „sagen", das heisst vermöge des hinzukommenden Gedankens an die materiellen Kräfte, die in ihnen lebendig sind, an die Menschen, die darin auf besondere Art sich fühlen und bethätigen können und dergleichen. Auch dieser Gedanke wirkt in uns nach, er erhält, indem er nachwirkt, das mit ihm verbundene Erinnerungsbild der Paläste in uns lebendiger, und steigert damit zugleich die Tendenz desselben, in das entsprechende

Wahrnehmungsbild überzugehen. Dies geschieht in Übereinstimmung mit der jedermann geläufigen Erfahrung, dass jeder Nebengedanke, der einem vorgestellten Gegenstand Interesse verleiht, die Begierde erhöht den Gegenstand zu sehen, überhaupt wahrzunehmen. Wiederum zeigt dieser Gedanke, ehe die erwartete Wahrnehmung sich einstellt, seine Wirksamkeit darin, dass er fremde Vorstellungsinhalte zurückdrängt.

Indem dann die Wahrnehmung des kleinen Häuschens sich verwirklicht, schwindet das Erinnerungsbild des grossen Palastes samt dem damit verknüpften Gedanken. Aber ihre vorbereitende Wirkung ist dann schon geschehen. Die seelische Kraft ist einmal für die Wahrnehmung verfügbar gemacht, und anderes, was sonst sich herzugedrängt hätte, ist zurückgedrängt und in seiner Fähigkeit, den Vollzug der Wahrnehmung zu hemmen, vermindert. Zudem verschwindet auch jenes Erinnerungsbild und der hinzukommende Gedanke nicht momentan. Dasjenige, was das Häuschen mit den Palästen gemein hat, dass es nämlich doch auch menschliche Wohnung ist, und in einer Reihe mit den Palästen auftritt, hält jene vorbereitenden Momente, und erhält damit ihre unterstützende Wirkung. Dies Gemeinsame muss aber ebendarum, weil es das eigentlich Vorbereitete ist, zunächst „ins Auge fallen“ und psychologisch wirksam werden. Im ersten Augenblicke des Entstehens der Wahrnehmung des Häuschens also wird das Erinnerungsbild noch unterstützend wirken und jener Gedanke noch an die Wahrnehmung geheftet sein und auf ihren Vollzug hindrängen, dagegen Andersgeartetes verdrängen. — Darin verwirklicht sich der genauere Sinn der oben wiederholten Behauptung, wir nähmen oder hielten im ersten Augenblick das an die Stelle des erwarteten Bedeutsamen tretende Nichtige für das Bedeutsame, oder hefteten ihm die Bedeutung desselben an.

Erst wenn das kleine Häuschen in seiner Bedeutungslosigkeit von uns aufgefasst und erkannt ist, hat die Erwartung des Palastes und der Gedanke an das, was er „sagt“, gar keinen Platz mehr. Das Wahrnehmungsbild erfreut sich dann in seiner Nichtigkeit des Masses der seelischen Kraft oder Aufmerksamkeit, oder bildlich gesagt, des Raumes in meiner Seele, der durch die Wirkung des Erinnerungsbildes und der daran sich heftenden Gedanken für dasselbe bereit gehalten wurde und jetzt, nachdem jene verschwunden sind, frei von ihm in Anspruch genommen werden kann.

Die Wahrnehmung grosser Paläste ist in diesem Falle dasjenige, was die Tendenz zum weiteren Vollzug derselben Wahrnehmung in mir entstehen lässt. Wir haben es dabei, wie schon gesagt, zu thun

mit einer Wirkung des in seinem vollen Umfange gefassten Gesetzes der Association der Ähnlichkeit. Dagegen beruht es auf dem zweiten Associationsgesetze, dem Gesetze der Erfahrungsassociation, wenn die Ankündigung einer grossen Leistung hindrängt oder die Bereitschaft erzeugt zum Vollzug der Wahrnehmung einer grossen Leistung beziehungsweise zum Vollzug des Urteils, dass eine grosse Leistung thatsächlich vollbracht werde. Wir haben in unserer Erfahrung auf Ankündigung grosser Thaten grosse Thaten folgen sehen, oder wenigstens uns überzeugt, dass sie geschahen. Daraus ist ein Zusammenhang der seelischen Erlebnisse entstanden, demzufolge die Wiederkehr des ersten Erlebnisses, nämlich der Ankündigung, immer wieder die Tendenz zur Wiederkehr des zweiten, der Wahrnehmung der That oder der Gewissheit ihrer Ausführung, in sich schliesst. Die Art, wie diese Tendenz oder Bereitschaft der thatsächlich wahrgenommenen oder konstatierten geringfügigen Leistung zu Gute kommt, stimmt dabei mit der Art des Hergangs im vorigen Falle überein.

Dies Letztere gilt nicht durchaus in andern Fällen; nämlich in allen denjenigen, bei denen ein nach gewöhnlicher Anschauung Nichtiges in dem Zusammenhang, in dem es auftritt, wirklich als ein Bedeutungsvolles erscheint, um dann die Bedeutung, eben angesichts der gewöhnlichen Betrachtungsweise, wieder zu verlieren. Der Unterschied besteht darin, dass in diesen Fällen das für die Bereithaltung und Freimachung seelischer Kraft vorhin erst in zweiter Linie in Betracht gezogene Moment das eigentlich Bedingende wird. Die schwarze Hautfarbe des Negers erscheint, weil sie doch auch, so gut wie die weisse des Kaukasiers, Farbe menschlicher Körperformen ist, mit diesen Formen zugleich, als Träger menschlichen Lebens. Achten wir dann auf die Farbe als solche, so gewinnt die Erfahrung Macht, derzufolge nur die weisse Hautfarbe Träger dieses Lebens sein kann. Die Farbe erscheint jetzt als nur thatsächlich vorhandene, also nichtsbedeutende Farbe. Sie ist aber nun einmal durch die Wirksamkeit jenes Gedankens, dass sie Träger menschlichen Lebens sei, in uns „emporgehoben" und in die „Mitte des Bewusstseins" gestellt, oder sachlicher gesprochen, sie hat nun einmal durch Hilfe jenes Gedankens ihr volles Mass von seelischer Kraft aneignen können; und sie vermag dasselbe jetzt, wo jener Gedanke verschwunden ist und damit auch die von ihm bisher in Anspruch genommene und fremden Vorstellungsinhalten abgenötigte Kraft freigelassen hat, — trotz ihrer Nichtigkeit und natürlichen Anspruchslosigkeit — frei zu behaupten und weiter in

Anspruch zu nehmen. Sie vermag dies nicht für immer, wohl aber solange, bis wir uns „gesammelt“ haben, das heisst bis die zurückgedrängten fremden Vorstellungen wieder mit erneuter Energie sich herzudrängen und ihr natürliches Anrecht auf die seelische Kraft geltend machen.

Ganz derselbe Hergang findet auch statt bei aller subjektiven und naiven Komik. Dort bildet der Sinn, den eine Äusserung oder Handlung gewinnt, den Inhalt des Gedankens, der die Äusserung oder Handlung „emporhebt“; hier bildet die Bedeutung, die einer Äusserung oder Handlung vom Standpunkt der naiven Persönlichkeit aus erwächst, den Inhalt dieses Gedankens. Immer schafft dieser Gedanke, indem er mit der Äusserung oder Handlung sich verbindet, dieser die Möglichkeit leichterer Aneignung seelischer Kraft, und immer überlässt er, indem er verschwindet, die Kraft, die er in Verbindung mit der Äusserung oder Handlung angeeignet hat, der nunmehr nichtig gewordenen Äusserung oder Handlung zu weiterer freier Inanspruchnahme. Es ist bildlich gesprochen, aber es trifft die Sache, wenn wir mit Rücksicht auf alle Komik den Hergang so beschreiben, dass wir sagen, ein Nichtiges, das heisst zur Aneignung seelischer Kraft aus eigener Energie relativ Unfähiges, gewinne erst in Verbindung und durch Verbindung mit einem Bedeutsamen, das heisst zu dieser Aneignung seiner Natur nach Fähigen, Raum oder Luft in dem Gedränge der seelischen Vorgänge, und erfreue sich dann für eine Zeitlang der Möglichkeit freier Entfaltung und Selbstbehauptung in dem Raume, der nach Verschwinden des Bedeutsamen ihm allein zur Verfügung bleibt.

---

# IX. Kapitel.

## Das Gefühl der Komik.

### Gesetz des Lustgefühls.

Aus dem Vorstehenden ergiebt sich das Gefühl der Komik nach allgemeinen psychologischen Gesetzen. Wie wir sehen werden, ist dies Gefühl zunächst Gefühl der komischen Lust, es hat zunächst Lustfärbung oder, was dasselbe sagt, es ist zunächst eine Färbung des Lustgefühls. Wir fragen demnach zweckmässigerweise zuerst: Welches sind die allgemeinen Bedingungen des Lustgefühls?

Darauf lautet die Antwort: Lust entsteht, wenn ein psychisches Geschehen in uns günstige, also unterstützende, fördernde, erleichternde Bedingungen seines Vollzuges vorfindet.

Dieser Satz bedarf einer Erläuterung. Jedes Geschehen, also auch jedes psychische Geschehen vollzieht sich, wenn und soweit die Bedingungen seines Eintrittes gegeben sind. Jedes Geschehen, also auch jedes psychische Geschehen unterliegt den natürlichen Bedingungen seines Daseins.

Indessen, wenn ich hier von Bedingungen des Vollzuges eines psychischen Geschehens rede, so meine ich nicht die Bedingungen seines „Eintrittes", sondern eben die Bedingungen seines „Vollzuges". Der „Eintritt" eines psychischen Geschehens ist die Auslösung desselben. Diese Auslösung geschieht bei Empfindungen — oder Komplexen von solchen — durch den physiologischen Reiz; bei Vorstellungen durch den psychischen oder reproduktiven Reiz. Will man, so kann man diesen Eintritt eines psychischen Geschehens oder diese Auslösung eines Empfindungs- oder Vorstellungsvorganges auch als Akt der „Perception" bezeichnen.

Mit dieser „Perception" ist nun aber, wie wir wissen, über das Schicksal des psychischen Geschehens noch nicht entschieden. Sondern es fragt sich noch, wie weit dies psychische Geschehen, im Zusammenhang des psychischen Geschehens überhaupt, zur „Geltung" kommt, sich entfaltet, welche psychische Höhe es erreicht, oder welches Mass von psychischer Kraft es sich anzueignen oder zu gewinnen vermag. Darin besteht, oder darnach bestimmt sich der „Vollzug" des psychischen Geschehens. Es ist nichts dagegen einzuwenden, wenn man diesen Vollzug des psychischen Geschehens mit dem oben schon einmal gebrauchten Namen „Apperception" belegen will.

Dann sind die Bedingungen des psychischen Geschehens, von denen ich rede, Bedingungen der Apperception. Sie sind mit dem von uns meistgebrauchten Ausdruck Bedingungen der psychischen Kraftaneignung.

Aber nicht alle Bedingungen der Apperception oder Kraftaneignung kommen hier in Frage; sondern nur diejenigen, welche das psychische Geschehen „vorfindet". Den von dem psychischen Geschehen vorgefundenen Bedingungen der Apperception stehen die in ihm selbst enthaltenen, oder mit seiner Auslösung oder dem Akte der Perception bereits gegebenen entgegen. Diese also sind hier ausgeschlossen.

Was ich hiermit meine, verdeutliche ich, indem ich wiederum den Begriff der psychischen Energie herbeiziehe.

Jedes psychische Geschehen hat, wenn es einmal „ausgelöst“ ist, seine bestimmte Energie, d. h. seinen bestimmten Grad von Fähigkeit die psychische Kraft zu beanspruchen. Es hat diese Fähigkeit, weil es eben dieses bestimmte Geschehen ist. Um Zweideutigkeiten vorzubeugen, will ich diese Energie, oder diesen Grad der Inanspruchnahme psychischer Kraft, der einem psychischen Geschehen an sich zukommt, — also unabhängig von dem psychischen Zusammenhang, in welches das psychische Geschehen eintritt — als eigene Energie des psychischen Geschehens bezeichnen. Als Beispiel diene die eigene Energie, welche dem Donnerschlag vermöge seiner Lautheit zukommt.

Das Mass von psychischer Kraft, das ein psychisches Geschehen thatsächlich gewinnt, oder der Grad seiner Apperception, ist nun, wie bereits betont, zunächst abhängig von dieser eigenen Energie. Er ist aber andererseits abhängig von den sonst in der Psyche gegebenen Bedingungen, etwa von der in der „Erwartung“ liegenden „Bereitschaft“. Die Bedingungen der letzteren Art können wir allgemein bezeichnen, und haben wir soeben bereits bezeichnet als solche, die dem „Zusammenhang“ angehören, in welchen der einzelne psychische Vorgang sich einfügt. Sie sind, kurz gesagt, Bedingungen des psychischen Zusammenhanges.

Wir müssen also sagen: Lust entsteht in dem Masse, als für ein psychisches Geschehen solche günstige Bedingungen seiner Kraftaneignung bestehen, die nicht in dem einzelnen psychischen Vorgange als solchem, sondern irgendwie im Zusammenhang der Momente oder Faktoren des psychischen Lebens begründet liegen. Je mehr solche Bedingungen bestehen, desto mehr wird ein psychisches Geschehen von uns, d. h. vom Zusammenhang des psychischen Lebens frei „angeeignet“. Wir können also auch diese freie Aneignung als Grund der Lust bezeichnen. Je mehr von uns psychisch angeeignet wird, oder je mehr psychisch geschieht, und je günstiger zugleich die im Zusammenhang des Ganzen gegebenen Bedingungen für die Aneignung oder für den Vollzug des psychischen Geschehens sind, oder mit einem anderen Ausdruck, je reicher und intensiver die psychische „Thätigkeit“ ist, und je mehr in ihr zugleich alle Faktoren frei zusammenwirken, desto grösser ist die Lust.

### „Qualitative Übereinstimmung“ als Grund der Lust.

Jetzt fragt es sich aber: Wann sind Bedingungen dem Vollzug eines psychischen Geschehens günstig. Darauf lautet die Antwort

zunächst: Sie sind es, wenn oder soweit zwischen ihnen und diesem Geschehen qualitative Übereinstimmung besteht. Diese qualitative Übereinstimmung ist verschiedener Art. Hier muss ich mich begnügen, sie durch einige Beispiele zu verdeutlichen:

Es entsteht Lust aus der Folge zweier zu einander harmonischer Töne, weil jeder den Vollzug des anderen vorbereitet oder unterstützt. Diese Vorbereitung oder Unterstützung beruht auf der Verwandtschaft — nicht zwischen den Tönen, diesen Bewusstseinsinhalten, sondern auf der Verwandtschaft oder eigenartigen Ähnlichkeit, die zwischen den, diesen Tönen zu Grunde liegenden psychischen Vorgängen besteht.

Es entsteht ebenso Lust aus der Wahrnehmung einer regelmässigen geometrischen Figur, weil die übereinstimmenden Teile derselben aufeinander hinweisen. Hier ist im Gegensatz zum vorigen Falle die Übereinstimmung oder „Ähnlichkeit" eine solche, die zugleich in den Bewusstseinsinhalten repräsentiert ist.

Es entsteht, um noch ein drittes Beispiel anzuführen, Lust aus der Wahrnehmung eines edlen Entschlusses, weil in meiner eigenen sittlichen Natur, wenn auch vielleicht in meinem sonstigen Leben praktisch unwirksam, Triebfedern zu gleich edlen Entschlüssen liegen, die durch jene Wahrnehmung wachgerufen, dem wahrgenommenen Entschlusse „entgegenkommen". Dies Vorbereiten, Unterstützen, Hinweisen, Entgegenkommen sagt jedesmal dasselbe: Erleichterung der Aneignung psychischer Kraft, Mitteilung derselben, Wirken als günstige Bedingung für die Entfaltung oder das Zur-Geltung-Kommen eines psychischen Geschehens. Jedesmal beruht die Erleichterung der Aneignung psychischer Kraft auf einer qualitativen Übereinstimmung zwischen einem psychischen Vorgang und von ihm vorgefundenen Bedingungen seiner Kraftaneignung.

## „Quantitative Verhältnisse". Gefühl der „Grösse".

Diese qualitative Übereinstimmung ist, allgemein gesagt, eine Art des qualitativen Verhältnisses. Diesem qualitativen Verhältnis steht entgegen das quantitative Verhältnis, nämlich das quantitative Verhältnis zwischen einem psychischen Geschehen und den von ihm vorgefundenen oder den im psychischen Zusammenhang gegebenen Bedingungen seiner Kraftaneignung. Auch dies quantitative Verhältnis hat für das Lustgefühl Bedeutung. Zugleich führt uns die Betrachtung desselben weiter: In diesem quantitativen Verhältnis liegt der

Grund der Gefühlsfärbungen, die wir mit den Namen: Gefühl des Grossen, des Gewichtigen etc., andererseits mit den Namen: Gefühl des Kleinen oder des Heiteren etc. bezeichnet haben.

Jeder psychische Vorgang, so sagte ich oben, hat, nachdem er einmal ausgelöst ist, eine bestimmte mit seiner Beschaffenheit gegebene „eigene Energie". Er beansprucht oder fordert, als dieser bestimmte Vorgang, die psychische Kraft energischer oder weniger energisch, oder er beansprucht mehr oder weniger psychische Kraft.

Sei nun irgend ein Vorgang von bestimmter Energie gegeben, so fragt es sich — nicht nur, ob der gesamte psychische Zusammenhang oder irgend ein anderweitiger Vorgang sich qualitativ so zu ihm verhält, dass er fähig ist, jenem Vorgang die psychische Kraft zu überlassen oder zuzuweisen, sondern es fragt sich auch, wie viel Kraft in jenem Zusammenhang überhaupt vorhanden, oder in einem solchen anderweitigen Vorgang repräsentiert ist, und demgemäss jenem Vorgang auf dem eben bezeichneten Wege zugewiesen werden kann, bezw. wie leicht diese Kraft verfügbar gemacht, d. h. dem, was dieselbe sonst beansprucht, entzogen werden kann.

Dabei nun bestehen drei Möglichkeiten. Entweder dies Mass der verfügbaren Kraft oder dies Mass der Verfügbarkeit der Kraft steht mit jenem Anspruch oder jener Energie der Inanspruchnahme in einem bestimmten nicht näher definierbaren Verhältnis des Gleichgewichtes. Oder es überwiegt jene Energie. Oder endlich es überwiegt diese Verfügbarkeit.

Achten wir zunächst auf die erste der beiden letzten Möglichkeiten. Um nicht allzu allgemein zu reden, fassen wir gleich specieller geartete Fälle ins Auge. Ein Objekt schliesse eine Vielheit in sich. Der psychische Vollzug der einzelnen Elemente dieser Vielheit finde in mir Bedingungen vor, mit denen er in qualitativer Übereinstimmung steht. Zugleich bilden die Elemente eine qualitative Einheit. D. h. sie unterstützen sich vermöge zwischen ihnen bestehender qualitativer Übereinstimmung wechselseitig in der Aneignung der psychischen Kraft. Daraus ergiebt sich eine starke Lust. Zugleich aber besitzt der Gesamtvorgang eine erhebliche Energie der Inanspruchnahme psychischer Kraft: Das Objekt als Ganzes drängt sich mit grosser Energie auf.

Diese Energie nun kann beliebig gross gedacht werden. Dagegen ist die Möglichkeit, dass dem Objekt psychische Kraft von mir zugewandt werde, beschränkt. Meine gesamte psychische Kraft ist ja in bestimmte Grenzen eingeschlossen. Hier kann demnach

ein Übergewicht jener Energie über diese Verfügbarkeit stattfinden. In dem Masse als dies geschieht, gewinnt die Lust an dem Objekte den Charakter der Grösse, des Gewichtigen, des Mächtigen, des Tiefen, des Ernstes.

Dieser Charakter wechselt und verdient bald mehr den einen bald mehr den anderen der soeben gebrauchten Namen, je nach dem Grade jenes Übergewichtes, andererseits je nach der Kraft, welche die Bedingungen des Lustgefühles besitzen. Steigt jenes Übergewicht, so wird das Gefühl mehr und mehr zu einem Gefühl des Strengen, Übermächtigen, Überwältigenden.

Beispiele für jenes Gefühl der Grösse sind die Gefühle, die wir haben angesichts des Meeres, eines gewaltigen Gebirges, einer von einem Willen bewegten und auf ein Ziel gerichteten Menge, auch gegenüber der einzelnen Persönlichkeit, die alle ihre Kraft in einem grossen Gedanken zusammenfasst. In diesen Fällen bezeichnen wir das Gefühl auch als Gefühl der Erhabenheit. Für den besonderen Sinn der Erhabenheit verweise ich auf S. 19 und auf den Anfang des vierten Abschnittes.

## „Grösse“ und Unlust.

Jenes Gefühl des Strengen, Überwältigenden, Übermächtigen ist unserer Voraussetzung nach noch Gefühl der Lust, nur mit diesem besonderen Charakter. Es kann aber in ihm die Lustfärbung mehr und mehr sich mindern und schliesslich in eine Unlustfärbung sich verwandeln. Dies muss geschehen, wenn wir uns die Wirkung der qualitativen Übereinstimmung mehr und mehr hinter der Wirkung des Übergewichtes der Inanspruchnahme der psychischen Kraft über die Verfügbarkeit derselben zurücktretend denken.

Hiermit ist schon gesagt, dass dies Übergewicht an sich Grund der Unlust ist. So muss es sein gemäss dem allgemeinen Gesetz der Unlust. Dies gewinnen wir aus dem allgemeinen Gesetz der Lust, wenn wir an die Stelle der Übereinstimmung den Gegensatz oder Widerstreit treten lassen: Unlust entsteht, wenn ein psychischer Vorgang Bedingungen vorfindet, die seinen Vollzug oder seine Aneignung psychischer Kraft hemmen.

Auch dieser Widerstreit ist zunächst ein qualitativer. Ein einfaches Beispiel eines solchen qualitativen Widerstreits bieten etwa die disharmonischen Töne. Nicht die Töne, d. h. die Inhalte unserer

Tonempfindung, wohl aber die dem Dasein derselben zu Grunde liegenden psychischen Vorgänge, müssen als zu einander qualitativ gegensätzlich, und demgemäss ihren Vollzug wechselseitig hemmend oder störend gedacht werden.

Diesem qualitativen Gegensatz steht aber gegenüber der quantitative. Dieser fällt mit dem Übergewicht der Inanspruchnahme psychischer Kraft über die Verfügbarkeit derselben zusammen. In dem Masse als dies Übergewicht besteht, vollzieht sich die Aneignung der Kraft zwangsweise, unter Hemmungen. Der Vollzug des Vorgangs ist eine an uns gestellte Zumutung, und wird schliesslich zur unlustvollen Vergewaltigung.

Darnach kann von dem Gefühl der lustvollen Grösse, oder des lustvoll Gewaltigen, des Erhabenen etc. in gewissem Sinn gesagt werden, dass in dasselbe Lust und Unlust als Faktoren eingehen. Nicht in dem Sinne, dass in diesem Gefühl die Gefühle der Lust und Unlust sich verbinden, wohl aber in dem Sinne, dass Bedingungen der Lust und Bedingungen der Unlust zur Erzeugung eines neuen Gefühles, nämlich eben des eigenartigen Gefühles der lustvollen Grösse zusammenwirken.

So können überhaupt in mannigfacher Weise Bedingungen der Lust und der Unlust zur Erzeugung eines neuen Gefühles sich vereinigen. Insbesondere haben Bedingungen der Unlust, die mit Bedingungen der Lust sich vereinigen, nicht etwa ohne weiteres die Bedeutung einer Verringerung der Lust. Vielmehr besteht ihre Bedeutung unter bestimmten Voraussetzungen immer darin, der Lust einen anderen Charakter, vor allem mehr Eindringlichkeit, grössere Tiefe, mehr Gehalt zu verleihen.

Diese Voraussetzungen können hier nicht allgemein untersucht werden. Die Psychologie hat natürlich die Aufgabe, sie zu untersuchen. Diese Aufgabe gehört aber leider zu den vielen wichtigsten Aufgaben, die die Psychologie jetzt zu ihrem Schaden vernachlässigt.

Nur dies ist uns in dem gegenwärtigen Zusammenhange wichtig, dass die Bedingungen der Unlust, soweit sie in jenem quantitativen Gegensatz oder jenem Übergewicht der Inanspruchnahme psychischer Kraft über die Verfügbarkeit derselben bestehen, zusammen mit den in der qualitativen Übereinstimmung gegebenen Bedingungen der Lust jenes Gefühl der bald mehr lustvollen, bald mehr unlustvollen Grösse bedingen.

Und wenn nun zum qualitativen Gegensatz dieser quantitative Gegensatz tritt? Dann steigert sich nach dem allgemeinen Gesetz

der Unlust die Unlust. Zugleich gewinnt auch diese Unlust eine Art der Grösse, nur eben der unlustvollen Grösse; auch die Unlust gewinnt Schwere, Eindringlichkeit, Tiefe. Es ist etwas qualitativ Anderes um das Gefühl der Unlust, wenn ich von allerlei Kleinigkeiten geärgert, von fortgesetzten „Nadelstichen“ gepeinigt, von einer aus dem Wechsel einander entgegengesetzter Antriebe fliessenden inneren Unruhe gefoltert bin, als wenn ein grosses Unglück, ein einziges bitteres Leid, ein tiefer Schmerz mich in Anspruch nimmt.

Dabei ist freilich zu bedenken, dass nichts mich innerlich ganz in Anspruch nehmen kann, ohne mein Wesen in Eines zusammenzufassen, und dass solche innere Vereinheitlichung an sich betrachtet wiederum ein lusterzeugendes Moment ist. Steigert sich dies, so nähert sich das fragliche Gefühl dem lustgefärbten Gefühl der Grösse. Es geht, wenn weitere lusterzeugende Momente hinzutreten, stetig in dies Gefühl über, ebenso wie wir vorhin dies Gefühl in jenes stetig übergehen sahen. Doch kann auch hierauf in diesem Zusammenhang nicht im Einzelnen eingegangen werden. Es wäre dazu eine vollkommen sichere Analyse der einzelnen Fälle erforderlich.

## Gefühl des „Heiteren“.

Setzen wir jetzt den umgekehrten Fall, d. h. nehmen wir an, es überwiege das Mass der verfügbaren psychischen Kraft, oder es überwiege das Mass ihrer Verfügbarkeit, über die Energie, mit der Objekte diese Kraft in Anspruch nehmen. Dann gewinnen wir das entgegengesetzte Bild.

Was uns in einem Augenblick beschäftigt, sei an sich, weil es mit den Bedingungen seines psychischen Vollzuges in qualitativer Übereinstimmung steht, Gegenstand der Lust, aber es vermöge seiner Natur nach uns nur wenig in Anspruch zu nehmen. Zugleich seien wir innerlich frei genug, um uns ihm mit unserer ganzen Kraft zuzuwenden. Dann geschieht jener psychische Vollzug spielend. Daraus ergiebt sich ein Zuwachs von Lust. Auch dieser Überschuss von verfügbarer Kraft ist ja eine günstige Bedingung für den psychischen Vollzug oder die Kraftaneignung der Objekte. Auch damit ist eine Art der Übereinstimmung psychischer Vorgänge mit den Bedingungen ihrer Kraftaneignung gegeben; nicht eine qualitative, sondern eine quantitative Übereinstimmung. Zugleich aber gewinnt das Gefühl der Lust einen neuen Charakter, nämlich den Charakter des Leichten, des Heiteren, des „Spielenden“.

Das Spiel der Kinder ist eine solche Art der psychischen Bethätigung.

Wiederum gewinnt auch das an sich Unlustvolle einen gleichartigen Charakter, wenn die gleichen Bedingungen gegeben sind. Auch mit kleinen Widerwärtigkeiten können wir innerlich spielen. Voraussetzung ist, dass sie — nicht nur an sich, sondern für uns kleine Widerwärtigkeiten sind, d. h. als solche sich uns darstellen und auf uns wirken, dass sie also nicht heftig sich aufdrängen; andererseits dass wir in der Verfassung sind, sie frei aufzufassen und in ihrer Kleinheit hell zu beleuchten, dass wir ihnen gegenüber möglichst wenig passiv und in möglichst hohem Grade aktiv, möglichst wenig von ihnen affiziert und in möglichst hohem Grade ihnen gegenüber überlegen oder souverän sind, oder mit einem Worte, dass wir ihnen mit „Humor" gegenüberstehen. Mit allen diesen Ausdrücken ist immer dasselbe bezeichnet, nämlich das Übergewicht der verfügbaren psychischen Kraft oder der Verfügbarkeit dieser Kraft über die Energie, mit der das Objekt von sich aus diese Kraft beansprucht. Die „Souveränität", von der ich hier rede, oder die „geistige Freiheit", von der ich vorhin sprach, das ist eben diese relativ hohe Verfügbarkeit der psychischen Kraft. Je grösser sie ist, desto anspruchsvoller oder aufdringlicher kann die Widerwärtigkeit ihrer Natur nach sein, und trotzdem die Betrachtung der Unannehmlichkeit für uns zum Spiel werden, oder was dasselbe sagt, Gegenstand einer Unlust sein, die einen Charakter des „Heiteren" an sich trägt.

Was diesem Charakter des Heiteren oder diesem unserem „Leichtnehmen" zu Grunde liegt, ist nach vorhin Gesagtem an sich Grund der Lust. So wirken also auch hier wiederum, wie beim Gefühl der lustvollen Grösse, nur in umgekehrter Weise, Bedingungen der Lust und der Unlust zusammen. Und wiederum ergiebt sich daraus ein Neues, nämlich eben dies Gefühl, das wir soeben als Gefühl des Heiteren oder des Leichtnehmens bezeichnet haben. — Auch Schmerzen können in solcher leichten Weise uns anmuten, wenn wir die nötige „geistige Freiheit" haben.

## Das überraschend Grosse.

Lassen wir in Gedanken diese geistige Freiheit sich steigern und die Energie, mit der die Unannehmlichkeit uns affiziert, sich mindern, so geht dies Gefühl der heiteren oder leichtgenommenen

Unlust in ein lustbetontes Gefühl der Heiterkeit über: Die kleine Widerwärtigkeit oder der geringe Schmerz „belustigt“ uns oder wird Gegenstand eines Gefühles der „Heiterkeit“ in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes.

Eine besondere Steigerung jener geistigen Freiheit nun, andererseits ebensowohl eine Minderung derselben, also eine Mehrung des Übergewichtes der Energie der Inanspruchnahme psychischer Kraft über die Verfügbarkeit derselben, ergiebt sich uns, wenn wir wiederum den Begriff der Erwartung, oder das, was in diesem Begriff für uns eingeschlossen war, hinzunehmen.

Ich machte vorhin, als vom Gefühl der Grösse die Rede war, und ebenso jetzt eben, beim Gefühl des Heiteren oder des Spieles, nicht die Voraussetzung, dass das „Grosse“ oder das heiter Anmutende einer Erwartung widerspreche. Ich redete von dem Grossen, das ein Gefühl der Grösse erweckt, auch wenn eben dies Grosse erwartet wird. Man erinnere sich wiederum an das Meer, oder an das gewaltige Gebirge. Ebenso war mit dem minder Aufdringlichen oder mit minderer psychischer Energie Begabten, das leicht oder heiter genommen wird, ein solches gemeint, das diesen Charakter besitzt, auch wenn nichts Anderes, vor allem nichts Grosses an seiner Stelle erwartet wird.

Nehmen wir jetzt die Erwartung hinzu, so haben wir eine neue und wesentliche Bedingung für jede der beiden Gefühlswirkungen.

Der Einfachheit halber fassen wir hier die Erwartung im positiven Sinne, also als Erwartung eines Bedeutungs- oder Eindrucksvollen. Dann mindert die Erwartung das Gefühl der Grösse. Umgekehrt lässt der Mangel einer solchen Erwartung auch dem minder Grossen gegenüber einen gesteigerten Eindruck der Grösse entstehen: Wir sind überrascht, wir erstaunen; es wird dasjenige zum Überwältigenden, was dann, wenn es erwartet worden wäre, vielleicht zwar auch noch als gross erschienen wäre, aber keine überwältigende Wirkung geübt hätte. Erwartung ist eben, wie wir schon sahen, eine besondere Weise psychische Kraft für das Erwartete zur Verfügung zu stellen. Damit wird das Übergewicht der Energie des Erwarteten über die Verfügbarkeit der psychischen Kraft vermindert. Und darauf beruht ja, wie wir wissen, das Gefühl der Grösse.

Je grösser aber, abgesehen von der Erwartung, jenes Übergewicht ist, d. h. je mehr das Erwartete ein Grosses ist, desto stärker muss die in der Erwartung liegende Vorbereitung sein, wenn

dem Gefühl der Lust, bezw. der Unlust sein Charakter des Grossen, Überwältigenden, Erstaunlichen genommen werden soll. Das Grosse sei etwa wiederum ein mächtig vor mir aufsteigendes Gebirge. Dann bedarf es eines entschiedeneren Vorbereitetseins, wenn das Gefühl des Staunens unterbleiben soll, als wenn es sich um einen Gegenstand von minderer Mächtigkeit handelte. Gleiches gilt von dem unerfreulichen, aber mächtig auf mich eindringenden Getöse. Bin ich auf dies durch entsprechende Erwartung entschieden vorbereitet, so bleibt es zwar für mich unlustvoll. Aber es verliert sein Gepräge des momentan Überwältigenden.

Wir erfreuen uns aber des Grades der Bereitschaft, wie er zur Aufhebung dieses Gefühlscharakters erforderlich ist, um so sicherer, je mehr wir gleichartige Objekte von eben solcher oder grösserer Aufdringlichkeit oder Energie der Inanspruchnahme psychischer Kraft erwarten. Die Bereitschaft zur Auffassung oder zum psychischen „Vollzug“ eines Bedeutungsvollen oder Grossen ist zugleich eine Bereitschaft in entsprechendem Grade. Dies muss so sein nach dem, was wir als das Wesen der Erwartung kennen gelernt haben. Diese besteht in der seelische Kraft aneignenden und für das Erwartete verfügbar machenden Wirksamkeit der Vorstellung des Erwarteten, einschliesslich der Gedanken, die mit dem Erwarteten sich verknüpfen, und ihm für uns Bedeutung und Interesse verleihen. Je bedeutungsvoller aber das Erwartete an sich ist, und je bedeutungsvolleren Inhalt diese Gedanken haben, um so stärker muss nach unserem Begriff des „Bedeutungsvollen“ jene Kraft aneignende und Kraft zur Verfügung stellende Wirksamkeit sich erweisen.

Wir können also, was uns die Betrachtung der Gefühlswirkung des erwarteten und des nicht erwarteten gewaltigen Gebirges, bezw. überwältigenden Getöses lehrt, auch so ausdrücken, dass wir sagen: Je Grösseres erwartet wird, um so mehr mindert sich das Gefühl der Grösse, das wir angesichts des durch die Erwartung vorbereiteten Objektes haben.

## Das überraschend Kleine. Die Komik.

Nehmen wir jetzt an, das durch die Erwartung vorbereitete Objekt sei ein Kleines oder relativ Nichtiges, dann muss dies Kleine, in dem Masse als es durch die Erwartung eines Grossen vorbereitet ist, nicht nur ein minderes Gefühl der Grösse, sondern ein stärkeres Gefühl der Kleinheit erzeugen. Oder: Ist ein grösseres Objekt um so mehr Gegenstand des Gefühls der Grösse, je weniger wir auf

die Erfassung eines Grossen vorbereitet sind, so muss das Kleine um so mehr Gegenstand des Gefühles des Heiteren sein, je mehr eine solche Vorbereitung stattgefunden hat. Die Erwartung eines Grossen schliesst hier ein um so grösseres Übergewicht der verfügbaren psychischen Kraft über die Energie der Inanspruchnahme derselben in sich, je grösser das Grosse, zugleich je kleiner oder nichtiger das Kleine ist. Auf diesem Übergewicht aber beruhte uns das Gefühl des Heiteren. Das besondere Übergewicht aber, das unter der hier bezeichneten Voraussetzung stattfindet, lässt das Gefühl des Heiteren, das wir vorhin auch schon dann eintreten sahen, wenn diese besondere Voraussetzung nicht gegeben war, zu dem ausgesprochenen Gefühl des Heiteren werden, das wir als Gefühl der Komik bezeichnen.

Das Gleiche, was durch die Erwartung des Grossen bedingt wird, wird auch zuwege gebracht, wenn Dasselbe erst bedeutungsvoll, dann nichtig erscheint. Es besitzt, als Bedeutungsvolles, sein erhebliches Mass psychischer Kraft; und diese verbleibt ihm, wenn es ein Nichtiges geworden ist. Wir sahen freilich, dass diese beiden Fälle nicht grundsätzlich verschieden sind, Auch in jenem Falle kann gesagt werden, es erscheine Dasselbe erst bedeutungsvoll dann nichtig. Und auch in diesem Falle kann von einer „Erwartung“ eines Bedeutungsvollen gesprochen werden.

Hiermit ist das Gefühl der Komik verständlich geworden. Nicht jedes beliebige Gefühl der Komik, sondern das Gefühl der Komik im allgemeinen. Zugleich leuchtet ein, warum dasselbe zunächst als Gefühl komischer Lust sich darstellen muss. Wir sahen ja: Das Übergewicht der Verfügbarkeit der psychischen Kraft über die Inanspruchnahme derselben ist Grund der Lust und lässt zugleich dies Gefühl den Charakter des Heiteren, Leichten, Spielenden gewinnen.

Ist es erlaubt, für den Grund der Enstehung dieses Gefühles schliesslich noch ein verdeutlichendes Bild zu gebrauchen, so denke man sich, jemand erwarte und sei gerüstet auf den Besuch einer aus mehreren Köpfen bestehenden Familie, habe also den Raum, und was sonst erforderlich ist, verfügbar gemacht. Kommt nun statt der erwarteten eine grössere Anzahl von Gästen, so werden diese die Insassen des Hauses beengen und sich selbst beengt fühlen. Kommt dagegen nur ein einziger, so wird dieser freier sich entfalten und bequemer sich ausbreiten können, als wenn auf ihn allein gerechnet worden wäre. Oder nehmen wir an, es sei überhaupt

niemand angekündigt, die aus mehreren Köpfen bestehende Familie sei aber gekommen und habe den Hausherrn genötigt, wohl oder übel, den für sie erforderlichen Platz zu schaffen; dann seien alle bis auf einen wieder abgereist; so wird wiederum der Zurückbleibende, so lange bis die alte Ordnung wieder hergestellt ist, sich freier ausbreiten können, als wenn er von vornherein der einzige Gast gewesen wäre.

Ähnlich nun, wie jenem, an Stelle der angekündigten Familie eingetroffenen Gaste, ergeht es in uns der Wahrnehmung des kleinen Häuschens, das an Stelle des Palastes tritt. Der Wahrnehmungsvorgang breitet sich in der Seele leicht und ungehemmt aus, und ist darum Gegenstand einer, zugleich lustbetonten Komik. Und ähnlich, wie diesem allein übrig gebliebenen Gaste, ergeht es der schwarzen Hautfarbe des Negers, dem Spiel mit Worten, der naiven Äusserung oder Handlung, nachdem der Gedanke an ihre Bedeutung zurückgetreten ist. Auch diese Inhalte vermögen leicht und mühelos, „spielend“, sich in uns zur Geltung zu bringen.

Diese spielende Entfaltung des relativen Nichts unterbricht und löst die Spannung, welche die Erwartung oder der Schein des Bedeutungsvollen erzeugte. Insofern hat Kant Recht, wenn er die Komik als die „Auflösung einer Spannung“ in Nichts bezeichnet. Das relative Nichts erlangt, indem es sich entfaltet, in unserem Bewusstsein momentan die Herrschaft. In diesem Sinne kann das „vive la bagatelle“ Jean Paul's zur Devise, nicht nur des Humors, sondern aller Komik gemacht werden.

---

# X. Kapitel.

## Das Ganze des komischen Affektes.

### Umfang und Erneuerung der komischen Vorstellungsbewegung.

Ich habe im Vorstehenden das Gefühl der Komik bezeichnet, und den Prozess, durch welchen dasselbe entsteht, dargelegt. Damit ist doch noch kein vollständiges Bild gegeben vom psychologischen Thatbestande der Komik.

Zunächst ist die komische Vorstellungsbewegung umfassender, als bisher ausdrücklich gesagt wurde. Wir nannten komisch die

geringfügige Leistung nach grossen Versprechungen. Aber nicht nur die geringfügige Leistung schrumpft in nichts zusammen, wenn sie als das, was sie ist, betrachtet wird. Auch die Versprechungen, nicht minder die Person dessen, der sie gab, wird in diese Vernichtung hineingezogen. Die Leistung erhob den Anspruch grosse Versprechungen zu erfüllen. Jetzt ist sie dieses Anspruches verlustig. Gleicherweise erhoben die Versprechungen den Anspruch Ankündigung oder Bürgschaft grosser Leistungen zu sein, die Person erhob den Anspruch der Zuverlässigkeit und der Fähigkeit zur Verwirklichung der versprochenen Leistungen. Jetzt sind die Versprechungen leer, der Versprechende ist ein eitler Grosssprecher. Schliesslich werden auch solche komisch, die auf die Versprechungen etwas gaben, darunter wir selbst.

Indessen wichtiger ist mir hier ein zweiter Punkt. Zunächst dieser: Je höher die Erwartung gespannt ist, oder je mehr das Nichtige zuerst als ein Bedeutungsvolles erschien, um so mehr war im Anfang der komischen Vorstellungsbewegung unsere Aufmerksamkeit von der Erwartung oder der scheinbaren Grösse des Nichtigen in Anspruch genommen, um so stärker ist dann die Entladung. Ich achtete nur auf das zu Erwartende oder auf das scheinbar Grosse; jetzt hat in mir neben dem Nichtigen wiederum allerlei Platz, das vorher verdrängt war. Die komische Enttäuschung bringt mich „zu mir“; meine Aufmerksamkeit geht wiederum über den Vorstellungszusammenhang, dem das komische Erlebnis angehört, hinaus zu solchem, das zu ihm keine Beziehung hat.

Doch das eigentlich Wichtige, das ich hier meine, besteht nicht sowohl darin, dass dies geschieht, als vielmehr darin, dass solches Hinausgehen über den komischen Vorstellungszusammenhang nicht in dem Masse und nicht so unmittelbar stattfindet, wie man erwarten könnte.

Dem komischen Objekt ist mehr psychische Kraft zu teil geworden, als es beansprucht, also auch mehr als es festzuhalten vermag. Die Energie der Festhaltung ist ja dieselbe wie die Energie der Beanspruchung. Es scheint also die psychische Kraft leicht von dem komischen Objekt sich wieder lösen zu müssen. Beliebiges Andere scheint dieselbe leicht aneignen zu müssen. Die Komik scheint nur ein momentanes Dasein haben zu können.

Dies ist in der That nicht der Fall. Wir bleiben eine Zeitlang in der komischen Vorstellungsbewegung. Wir bleiben darin, um sie zu wiederholen.

Dies verstehen wir, wenn wir uns wiederum der psychischen Stauung erinnern, die bedingt ist durch den Charakter des Unerwarteten, Neuen, Seltsamen, Rätselhaften, das dem Komischen anhaftet. Dadurch ist die Brücke zwischen dem Komischen, und dem, was jenseits desselben liegt, abgebrochen. Der „Abfluss“ der Vorstellungsbewegung ist gehemmt, der komische Vorstellungszusammenhang ist psychisch relativ isoliert.

Darum hat doch der Umstand, dass das komisch gewordene Nichtige geringe eigene Energie der Aneignung psychischer Kraft, also auch geringe Fähigkeit der Festhaltung derselben besitzt, seine Wirkung. Nur bleibt diese Wirkung zunächst innerhalb des komischen Vorstellungszusammenhanges. Die psychische Kraft „fliesst“ in der That von dem Nichtigen „ab“ — wenn es erlaubt ist auch hier diesen bildlichen Ausdruck zu gebrauchen, dessen erfahrungsgemässer Sinn zur Genüge deutlich gemacht worden ist —, aber sie fliesst ab auf das Grosse und zur Aneignung psychischer Kraft Fähige, das unmittelbar mit dem Nichtigen zusammenhängt, das heisst. sie fliesst zurück zu dem Erwarteten, an dessen Stelle das Nichtige getreten ist, beziehungsweise zu dem, was das Nichtige zuerst als ein Grosses erscheinen liess.

## Rückläufige Wirkung der psychischen „Stauung“.

Damit sind wir einer psychischen Thatsache begegnet, die bei jeder psychischen „Stauung“ in grösserem oder geringerem Masse stattfindet, und eine ebenso grosse und umfassende psychologische Bedeutung besitzt, wie die Stauung selbst. Es ist die Thatsache, auf der all unser zweckmässiges Thun beruht, das heisst im letzten Grunde, all unser Thun im Gegensatz zum blossen Geschehen in uns, jedes Nachdenken, jede praktische oder theoretische Überlegung, jede Wahl von Mitteln zu einem Zweck u. s. w. Wir können auch sagen: Es ist die Thatsache, in welcher alles solche Thun besteht.

Alles „Sich nicht Erinnern“, jeder Zweifel, jede Ungewissheit, alles Nichthaben dessen, worauf wir innerlich gerichtet sind, oder worauf eine psychische Bewegung ihrer Natur nach abzielt, ist eine Unterbrechung eines naturgemässen Ablaufs oder Verlaufs eines psychischen Geschehens. Eines naturgemässen, das heisst eines solchen, wie er sich ergäbe, wenn die in dem Geschehen wirksamen Bedingungen frei sich verwirklichen könnten. Jeder der bezeichneten Thatbestände schliesst also die Bedingungen einer „Stauung“ in sich.

Wir könnten statt dessen mit dem oben gebrauchten Ausdruck auch sagen: Jeder solche psychische Thatbestand involviert eine „Verblüffung“. Alles sich Besinnen, alles Fragen „Wie“ oder „Was ist dies“, alles Überlegen, alles nicht, oder nicht sofort sich verwirklichende Wollen ist zunächst ein Stehenbleiben der psychischen Bewegung an der Stelle, wo diese Bewegung nicht in ihrer natürlichen Bahn weiter kann. Es ist dann weiterhin ein sich Ausbreiten und sich Rückwärtswenden der psychischen Bewegung oder des „Stromes“ des psychischen Geschehens.

Wir besinnen uns auf einen Namen, das heisst: wir bleiben innerlich vor dem Namen stehen, wir wenden uns dann zurück zu der Person, die den Namen trägt, zur Gelegenheit, wo wir den Namen hörten u. s. w. Alle diese Momente gewinnen erneute Kraft, und damit erneute und gesteigerte Fähigkeit der Reproduktion. Sie gewinnen diese Kraft, einfach darum, weil die Kraft vorhanden und vermöge der Stauung an diesen bestimmten Punkt, die Vorstellung „Name dieser bestimmten Person“, gebannt ist, und weil ihnen, an sich und vermöge ihres unmittelbaren Zusammenhanges mit dieser Vorstellung, die Fähigkeit eignet, sich diese zwangsweise zur Verfügung gestellte Kraft anzueignen, beziehungsweise sie festzuhalten. Vielleicht gelingt auf Grund dieser Kraftaneignung und der damit gewonnenen erhöhten Fähigkeit des Reproduzierens die Reproduktion des Namens. Dann ist, durch die Stauung und ihre natürlichen Folgen, das Hindernis hinweggeräumt, und die psychische Bewegung geht über den Namen oder durch denselben hindurch, weiter.

Oder: Wir erleben es, dass auf ein A, dem in früherer Erfahrung ein B folgte, jetzt ein, das B ausschliessendes $B_1$ folgt, und „suchen“ die „Erklärung“. Wäre auf das A niemals das B, sondern auch sonst jedesmal das $B_1$ gefolgt, so gingen wir von A über $B_1$ beruhigt weiter. Diesen Fortgang hindert das B, oder der Widerspruch zwischen ihm und dem $B_1$. Darum beiben wir vor dem $B_1$. Wir unterliegen einer Stauung; wir erleben eine „Verblüffung“, oder erleben die „Verwunderung“, die der Anfang aller Weisheit ist.

Dann gehen wir von $B_1$ zurück zu A. Das A, von dem wir ausgegangen waren, tritt in den Blickpunkt des Bewusstseins. Ohne die Stauung wäre es Durchgangspunkt der psychischen Bewegung. Jetzt ist es Haltpunkt derselben. Es wird von der gestauten psychischen Bewegung emporgehoben. Das A ist merkwürdig, interessant, nicht an sich, sondern sofern es jetzt, gegen frühere Erfahrung, nicht ein B, sondern ein $B_1$ nach sich zieht.

Dies ist der Ausgangspunkt des „Suchens“ nach der Erklärung. Aber dies emporgehobene A hat nun — ebenso wie vorhin die Vorstellung des Trägers des gesuchten Namens und die Vorstellung der Gelegenheit, bei welcher der Name gehört wurde —, eine seiner „psychischen Höhe“ entsprechende Fähigkeit des Reproduzierens. Es hat in gleichem Grade die Fähigkeit, die „Aufmerksamkeit“ auf solche Momente zu lenken, die dem A, so wie es in der Wahrnehmung sich darstellt, anhaften, vorher aber übersehen wurden.

In der Wirksamkeit jener oder dieser Fähigkeit nun besteht jenes Suchen. Vielleicht tritt vermöge derselben an dem A jetzt ein Moment hervor, das es zu einem $A_1$ macht. Dann ist der Widerspruch gelöst. Nicht das $A_1$, sondern das A war es ja, das mir auf Grund vorangegangener Erfahrungen das B aufnötigte. An die Stelle des A ist jetzt $A_1$ getreten. Von diesem kann ich also, ohne durch vergangene Erfahrungen daran gehindert zu sein, zu $B_1$, und durch $B_1$ hindurch zu irgend welchen sonstigen Gedankeninhalten weitergehen. Die Verbindung $A_1$ $B_1$ ist keine verwunderliche Thatsache mehr, sondern einfach eine Thatsache, wie tausend andere. Wir haben die „Erklärung“.

Zugleich geben wir — nebenbei bemerkt — dem Erklärenden oder den Widerspruch Lösenden einen besonderen Namen. Wir bezeichnen $A_1$, oder den Umstand, dass $A_1$ nicht A, sondern $A_1$ ist, als Ursache des $B_1$ oder als Ursache des Umstandes, dass $B_1$ nicht B, sondern $B_1$ ist.

Oder weiter: Wir wollen, dass ein B sei, das heisst: es liegen in der Natur unseres Vorstellungsverlaufes die Bedingungen für das Zustandekommen des Urteils, dass B sei oder sein werde. Aber wir sehen, B ist nicht. Wiederum bleiben wir vor dieser Thatsache stehen; wir bleiben stehen vor dem vorgestellten aber nicht wirklichen B. Und wiederum ergiebt sich daraus die Rückwärtswendung der psychischen Bewegung. Und diese kann auch hier die Hemmung beseitigen. Die rückwärts gewendete Bewegung gelangt zu einem A, das erfahrungsgemässe Bedingung der Wirklichkeit des B ist. Sie erfasst die Vorstellung des A, und rückt sie in den Mittelpunkt des Bewusstseins. Das heisst: die Vorstellung des „Zweckes“ zwingt mich zurück zur Vorstellung des „Mittels“; das Streben nach dem Zweck wird zum Streben nach dem Mittel. Vielleicht führt dies zur Verwirklichung des Mittels. Dann verwirklicht sich auch der Zweck, und die gehemmte Vorstellungsbewegung geht ihren Weg weiter.

Wir könnten dies alles in ein Gesetz zusammenfassen, das in einem Gesetz der „teleologischen Mechanik“ des **körperlichen** Lebens sein Gegenstück hätte: Hemmungen des psychischen Lebensablaufes ergeben aus sich eine psychische Bewegung, in deren Natur es liegt, auf die Beseitigung der Hemmung hinzuwirken. Wir könnten dies Gesetz bezeichnen als das Gesetz der Selbstkorrektur psychischer Hemmungen. In der Verwirklichung desselben besteht unsere Zweckthätigkeit.

Ich rede hiervon in diesem Zusammenhang nicht genauer, sondern verweise für eine etwas nähere — obgleich keineswegs genügende — Ausführung auf mein mehrfach citiertes psychologisches Werk. Es ist zu bedauern, dass auch das hier angedeutete Problem von der heutigen Psychologie übersehen zu werden pflegt. Freilich, vor Bäumen den Wald nicht zu sehen, dies ist vielfach die eigentliche Signatur der Psychologie unserer Tage.

## Hin- und Hergehen der komischen Vorstellungsbewegung.

Hier liegt uns nur an der komischen Vorstellungsbewegung. Bei dieser aber gilt dasselbe Gesetz. Auch das komische Erlebnis schliesst eine psychische Hemmung, also eine Stauung in sich. Auch hier ergiebt sich daraus eine Rückwärtsbewegung. Wie schon gesagt, ist das nächste Ziel derselben das „Grosse“, oder das, was das Nichtige als gross erscheinen liess. Jemehr es im Vergleich mit dem Nichtigen ein Grosses, also zur Aneignung der psychischen Kraft Befähigtes, und je enger der Zusammenhang zwischen ihm und dem Nichtigen ist oder jemehr zwischen beiden Identität besteht, umso sicherer muss die Rückwärtsbewegung erfolgen. Das heisst, sie muss umso sicherer erfolgen, je ausgesprochener die Komik ist.

So führt uns die nichtige Leistung, die auf die grossen Versprechungen gefolgt ist, wiederum zurück zu den grossen Versprechungen. Der gewichtige Sinn der Worte, der hohe Anspruch der darin liegt, tritt uns jetzt erst recht deutlich vor Augen. Dann fordern wir auch von neuem die grosse Leistung. Es besteht ja noch immer der erfahrungsgemässe Weg, der vom Versprechen zur Leistung führt. Die vorgestellte Leistung zergeht wiederum in nichts. Kurz, es wiederholt sich die ganze Vorstellungsbewegung. Und sie kann sich aus dem gleichen Grunde mehrmals wiederholen, wenn auch in beständig abnehmendem Grade.

Das Ergebnis ist ein Hin- und Hergehen und sich Erneuern

der Vorstellungsbewegung, das dauert, bis die Bewegung in sich selbst ihr natürliches Ende findet, oder durch neu eintretende ernstere Wahrnehmungs- oder Gedankeninhalte gewaltsam aufgehoben wird. Der ganze Vorgang ist naturgemäss begleitet von einem entsprechenden, jetzt nachlassenden, jetzt sich wieder erneuernden Gefühl der komischen Lust.

Wie weit dies Bild der Wirklichkeit entspricht, hängt nun freilich, abgesehen von störenden fremden Vorstellungsinhalten, von mancherlei Umständen ab. Vor allem von der Intensität, die der ganzen Bewegung von vornherein eignet, von der Menge dessen, was vom Schicksal, in nichts zu zerrinnen, erreicht werden kann, von der Ungestörtheit durch ernstere Gedankeninhalte, die in dem komischen Vorstellungszusammenhange selbst sich ergeben mögen.

Doch wird man das Bild in der Erfahrung leicht wiedererkennen. Ich sitze im Theater, und sehe auf der Bühne gewaltige Leidenschaften in gewaltigen Worten und Thaten sich Luft machen. Plötzlich fällt eine Kulisse den Schauspielern über den Kopf. Die Kulisse stellte einen Palast vor, jetzt ist sie in ihr kulissenhaftes Nichts zurückgesunken. Zugleich ist alle sonstige Illusion zerstört. Die Worte, die Personen sind oder bedeuten nicht mehr, was sie waren oder bedeuteten. Ich lebe nicht mehr in der idealen Welt des Dargestellten, sondern bin in die wirkliche Welt zurückgeschleudert. Ich „komme zu mir“, sehe meine Umgebung, sehe und fühle mich wiederum auf meinem Platze sitzen u. s. w. Und alles dies ist getaucht in die Stimmung der komischen Lust. Ein leichter und ungehemmter Wellenschlag seelischer Bewegung, bald dies bald jenes leicht emporhebend und ins helle Licht des Bewusstseins setzend, so stellt sich mir mein inneres Geschehen dar, während vorher ernste Gedanken, gravitätisch einherschreitend und sich drängend, mein Inneres erfüllt hatten.

Jene Leichtigkeit und Ungehemmtheit verrät sich im Gefühl komischer Lust oder lustbetonter Komik, wie das Drängen der ernsten Gedanken in dem Gefühl des Ernstes und der Spannung sich kundgegeben hatte.

Doch auch hier ist, übereinstimmend mit dem oben Gesagten, dies Zurückgeschleudertwerden in die wirkliche Welt nicht das Charakteristische des Vorgangs der Komik. Ich bin nicht sofort oder ich bin nur halb in der wirklichen Welt. Zunächst bin ich in der Welt des komischen Geschehens festgehalten. Der „Wellenschlag“ erneuert sich. Das den Ernst so jäh vernichtende Miss-

geschick weist mich auf den Ernst zurück. Es ersteht wiederum vor mir das Pathos der Situation. Dies zergeht von neuem etc.; bis endlich das Interesse am komischen Vorgang in sich selbst erlahmt, oder der Fortgang des Stückes mich wiederum in ernste Gedanken hineinzieht.

Dies Beispiel gehört, ebenso wie das vorige, der objektiven Komik an. In anderen Fällen, vor allem solchen der witzigen oder naiven Komik kann das Bild der komischen Vorstellungsbewegung ein weniger umfassendes sein. Es ist darum doch prinzipiell dasselbe. Beim einfachen, niemand abfertigenden Wortspiel, das ich nur lese, das mir also in voller Unpersönlichkeit entgegentritt, ist der Vorstellungszusammenhang ein engerer und abgeschlossenerer. Umso sicherer geht mein Blick nach rückwärts: Er kehrt zurück zu den Momenten, die den Worten ihre logische Kraft verliehen. Diese Momente kommen also wiederum zur Wirkung, und der komische Prozess beginnt hier, ebenso wie bei der objektiven Komik, von neuem.

Auch beim Witz gewinnt der psychische Vorgang einen umfassenderen Boden, wenn die Person, die den Witz macht, in den Kreis der Betrachtung tritt. Sie schien erst eine gewichtige Wahrheit zu verkünden, dann erscheint sie als lediglich mit Worten spielend. Sie wird also in gewisser Weise Gegenstand einer, allerdings objektiven Komik. Sie steigt durch den Witz jederzeit etwas von ihrer Höhe herab, rückt mit dem Witzwort zugleich in eine Art komischer Beleuchtung.

Der Prozess der Komik erweitert sich nach anderer Richtung, wenn der Witz abfertigt, und andere zum Gegenstand objektiver Komik macht. Alle diese Momente der Komik nehmen, wie an der komischen Bewegung überhaupt, so auch an ihrer Wiedererneuerung teil.

## Das Ende der komischen Vorstellungsbewegung.

Es fragt sich aber jetzt noch: Was heisst dies, die komische Vorstellungsbewegung erlahme in sich selbst, oder finde in sich selbst ihr natürliches Ende.

Ein Doppeltes ist damit gesagt. Einmal dies: Wir sagten, der komische Vorstellungszusammenhang sei psychisch isoliert. Dies ist er doch nur relativ. Ich lebe doch, während der komische Vorgang sich in mir abspielt, in einer Welt, die noch allerlei anderes in sich schliesst. Und wir sahen auch schon, wie die komische Vorstellungsbewegung, indem sie das Nichtige loslässt oder zurück-

treten lässt, über die Grenzen des komischen Zusammenhanges hinausgehen kann. Daraus ergeben sich über diesen Zusammenhang hinausführende Associationen. In keinem Falle kann dieser Zusammenhang umhin, mit dem, was sonst für mich besteht, durch solche Associationen sich zu verweben.

Und diese Associationen knüpfen sich enger und enger. Sie begründen also eine stärkere und stärkere Tendenz des Abflusses oder des Ausgleichs der psychischen Bewegung. Nichts kann in uns dauernd isoliert bleiben. Alles, also auch der komische Vorstellungszusammenhang wird schliesslich für uns zu einem „Gewohnten", das heisst eben: der Tendenz des Abflusses oder Ausgleiches Verfallenen.

Und dazu kommt ein anderer, in der Natur dieses Zusammenhanges selbst begründeter Umstand. Eine erste Bedingung der Komik besteht, unserer Darstellung zufolge, in der Sicherheit der Erwartung, beziehungsweise in der Sicherheit, mit der wir dem Nichtigen einen bedeutsamen Sinn oder Inhalt zuerkennen, andererseits ihm denselben absprechen.

Jene und diese Sicherheit nun muss sich mindern. Ist die Erwartung einmal enttäuscht, so hat sie, wenn mein Blick zurückkehrt, an Sicherheit eingebüsst. Die Worte, die mir grosse Leistungen ankündigten, wecken die Vorstellung derselben in minderem Grade, wenn sie einmal als leere Worte sich ausgewiesen haben. Daraus ergiebt sich eine Herabsetzung der komischen Vorstellungsbewegung.

Ebenso mindert sich die Sicherheit, mit der ich dem scheinbar logischen Spiel mit Worten einen bedeutsamen Sinn zuschreibe, nachdem ich es einmal in seiner logischen Nichtigkeit erkannt habe. Oder im umgekehrten Falle: Habe ich einmal die, der gewohnten, logisch korrekten Ausdrucksweise widersprechende, und insofern für die gewöhnliche Betrachtungsweise nichtige Aussage, trotzdem als berechtigten Träger ihres Sinnes anerkennen müssen, so hat nunmehr diese gewöhnliche Betrachtungsweise einen Teil ihrer Macht verloren In jenem ersteren Falle ist mir die Anerkenntnis der scheinbar sinnvollen Worte als sinnloser, in diesem letzteren die Anerkenntnis der scheinbar sinnlosen Worte als sinnvoller in gewissem Grade natürlich geworden. Es hat sich sozusagen, wenn auch nur für einen Augenblick, eine neue „Regel" der logischen Beurteilung von Worten herausgebildet. Damit muss, im einen wie im anderen Falle, die Komik des Witzes eine Abschwächung erfahren.

Endlich kann auch die naive Rede oder Handlung, nachdem

ich sie einmal als „erhaben“ und nichtig zugleich erkannt habe, sich mir nicht mehr mit gleicher Sicherheit zuerst als erhaben, dann als nichtig darstellen. Beide Betrachtungsweisen, die vom Standpunkte des Individuums, und die „objektive“, das heisst die Betrachtung von unserem Standpunkte aus, haben sich einmal zur Beurteilung der Rede oder Handlung miteinander verbunden, und verhindern sich nun wechselseitig, in ihrer Reinheit, die eine nach der anderen, zur Geltung zu kommen. Darauf beruht ja aber die naive Komik.

Will man in allen diesen Fällen den Grund der Erlahmung der komischen Vorstellungsbewegung so ausdrücken, dass man sagt, das einmalige oder mehrmalige Zergehen eines Bedeutsamen in nichts „gewöhne“ uns an dies Zergehen, und darum wirke dasselbe in geringerem Grade, so mag man dies thun. Die Gewohnheit ist in psychologischen Fragen so oft, und bei so verschiedenartigen Gelegenheiten das Wort, das zur rechten Zeit sich einstellt, dass es auch hier ohne Schaden sich einstellen mag.

## Einzigartigkeit des komischen Prozesses.

Die komische Vorstellungsbewegung, wie sie im Vorstehenden genauer und vollständiger beschrieben wurde, ist einzigartig. Dennoch hat sie mit anderen Arten der Vorstellungsbewegung Hauptzüge bald mehr bald minder gemein. Es dient dem oben Gesagten, vor allem unserer Begründung des Gefühls der Komik zur wertvollen Bestätigung, wenn wir sehen, wie in dem Masse, als in einem ausserkomischen Vorgang die Faktoren der komischen Vorstellungsbewegung wiederkehren, auch das begleitende Gefühl sich dem der Komik nähert.

Man erinnert sich, dass wir bereits das Spiel der Kinder mit der Komik in Beziehung brachten. Verwandt ist das Spiel, speciell das Spiel mit Gedanken, oder das Spiel geselliger Unterhaltung, dem wir uns nach abgeschlossener Arbeit überlassen. Die Arbeit, die auf ernste Zwecke abzielt, mit der wir Pflichten genügen, die beherrscht ist von mehr oder weniger tiefgreifenden Interessen, wird uns, je mehr sie ihren Namen verdient, um so mehr mit gewisser Strenge in Anspruch nehmen und erfüllen. Und diese Strenge wird sich jederzeit auch in der Art der Befriedigung spiegeln, die uns die Arbeit gewährt, die Befriedigung mag im übrigen eine noch so hohe sein. Dagegen ist es dem Spiele eigen, von dem Ge-

wicht der Zwecke, der Pflichten, der tiefgreifenden Interessen nicht beschwert zu sein. Was wir im Spiele thun und erleben, hat also an sich nicht die gleiche Macht, uns in Anspruch zu nehmen, wie die ernste Arbeit. Nichtsdestoweniger kommen wir ihm, wenn die Ermüdung uns nicht auch zum Spiele unfähig macht, mit demselben Masse von seelischer Kraft entgegen, das wir der Arbeit entgegenbringen. Daraus ergiebt sich auch hier ein relativ leichter und ungehemmter Wellenschlag seelischen Lebens, ähnlich dem, in welchem der Vorgang der Komik psychologisch betrachtet besteht. Und daraus wiederum ergiebt sich ein gleichartiger, „heiterer" Grundzug des Gefühls.

Doch dürfen wir über allem dem den wesentlichen Unterschied nicht vergessen. Der Komik ist der Kontrast des Bedeutsamen und Nichtigen und die plötzliche Lösung der Spannung eigen. Diese Momente gehören nicht zu jenem Spiel. Es fehlt darum bei ihm sowohl die eigenartige Lebhaftigkeit der Vorstellungsbewegung, ihre Weise, plötzlich und an einem Punkte auszubrechen, ihre explosive Art, als auch jene eigenartige Ausbreitung und Erneuerung. Und es fehlt zugleich dem Gefühl der „Heiterkeit" das Losgelassene, schliesslich „Unbändige", wodurch das Gefühl der Komik umsomehr charakterisiert ist, je mehr jene besonderen Momente in ihm zur Wirkung kommen.

Wir haben auch die Komik gelegentlich als Spiel bezeichnet. Wir nennen gewisse Witze Wortspiele. Aber dies Spiel bleibt doch immer ein Spiel von ganz besonderer Art.

---

## XI. Kapitel.

# Lust und Unlustfärbungen der Komik.

### Primäre Momente der Lust und Unlust.

Indem ich den komischen Vorstellungsprozess als ein Hin- und Hergehen und sich Erneuern der seelischen Bewegung bezeichnete, habe ich mich im Ausdruck der Hecker'schen Erklärung des Gefühls der Komik, die im ersten Kapitel abgewiesen wurde, wiederum in gewisser Weise genähert. Doch nur im Ausdruck. Denn nicht um ein Hin- und Hergehen zwischen Lust und Unlust, sondern um ein Hin- und Hergehen der Vorstellungsbewegung und damit zu-

gleich um ein Hin- und Hergehen zwischen Spannung und Lösung und demgemäss zwischen Ernst und Komik handelt es sich uns. Die Komik ist hierbei nicht die hin- und hergehende Bewegung, sondern sie ist eines der Elemente, zwischen denen die Hin- und Herbewegung stattfindet.

Dies Hin- und Hergehen mag dann freilich auch im einzelnen Falle mehr oder minder als ein Hin- und Hergehen zwischen relativer Lustfärbung und relativer Unlustfärbung der Komik sich darstellen. Inwiefern dies möglich ist, dies ergiebt sich, wenn wir jetzt auch die Betrachtung des Gefühls der Komik vervollständigen.

Komik, so wiederholen wir zunächst, ist an sich nicht Lust noch Unlust, sondern ein eigenartiges Gefühl. Wir sahen aber, dass und warum die Komik zur Lustfärbung hinneigt, oder zunächst Lustfärbung besitzt. Der Prozess, dem das Spezifische des Gefühls der Komik sein Dasein verdankt, ist, so sahen wir, in sich selbst zugleich Grund der Lust.

Doch ist er zugleich auch in sich selbst in höherem oder geringerem Grade ein Grund der Unlust. Die Erwartung ist ein Hindrängen auf das Erwartete. Diesem Hindrängen tritt das Nichtige, sofern es anders beschaffen ist, als das Erwartete, feindlich entgegen. Die Erwartung wird enttäuscht. Enttäuschung bringt ein Gefühl der Unbefriedigung. Bezeichnen wir den Unterschied zwischen dem Erwarteten und dem dafür Eintretenden als „qualitativen Kontrast", so ist dieser qualitative Kontrast der Grund der Unbefriedigung.

Man sieht, wie hier der Grund der komischen Lust und der Grund der Unlust dicht bei einander stehen. Das nicht Erwartete, sofern es doch auch wiederum das Erwartete, zugleich aber ein Nichtiges ist, wird spielend aufgefasst; sofern es nicht das Erwartete ist, unterliegt es einer Hemmung. Wir fallen auf das Komische herein, oder fallen darüber her. Dies Fallen ist so anstrengungslos, wie das Fallen zu sein pflegt. Aber es ist durch ein vorangehendes Stolpern bedingt.

Das Gleiche findet statt, da wo das Wort „Erwartung" weniger am Platze ist. Meine Gewohnheit, menschliche Formen mit der weissen Hautfarbe verbunden zu sehen, wird durchbrochen durch die Hautfarbe des Negers. Ebenso die Gewohnheit logischer Rede durch das Spiel mit Worten, die Gewohnheit einer bestimmten Art des Handelns unter bestimmten Voraussetzungen durch die naive Handlungsweise. Auch diese Durchbrechung unserer Vorstellungsgewohnheit durch die andere Beschaffenheit des Gegenstandes der

Komik können wir als qualitativen Kontrast bezeichnen. Der qualitative Kontrast ist dann überall der Grund der komischen Unlust.

Man wird freilich finden, dass eine solche Enttäuschung oder Durchbrechung unserer Vorstellungsgewohnheit nicht immer von einem merkbaren Unlustgefühl begleitet sei. Dies beweist dann nur, dass das daraus fliessende Unlustgefühl schwach sein und durch ein stärkeres Lustgefühl leicht ausgeglichen oder überboten werden kann. In der That werden wir bei der Komik jenes Unlustgefühl unter gewöhnlichen Umständen so schwach zu denken haben, dass es gegenüber der komischen Lust nicht aufkommen kann. Wir bezeichnen jenes Gefühl allgemein als Gefühl der Überraschung oder des Befremdens. Aber die Überraschung oder Befremdung, die nur darauf beruht, dass etwas anders ist, als wir erwarteten oder gewohnt sind, gleichgültig, welchen Wert das Erwartete oder Gewohnte, und ebenso, welchen Wert das an die Stelle tretende Unerwartete oder Ungewohnte für uns hat, — und dies neutrale Gefühl der Überraschung oder des Befremdens meinen wir hier — hat wenig Kraft. Nichtsdestoweniger müssen wir dies Gefühl von Haus aus als — in seinen Bedingungen — vorhanden annehmen. Und es kann auch unter Umständen, vor allem bei solchen, die Sklaven ihrer Vorstellungsgewohnheiten geworden sind, empfindlich zu Tage treten.

## Qualitative Übereinstimmung und quantitativer Kontrast.

Dagegen ist jede Erfüllung der Erwartung, jede Übereinstimmung mit unseren Vorstellungsgewohnheiten Grund der Lust. Es wächst darum auch die komische Lust mit dieser „qualitativen Übereinstimmung“.

Die Lust wächst aber mit der qualitativen Übereinstimmung auch noch aus dem weiteren Grunde, weil mit derselben die Vorstellungsbewegung, aus der wir oben die komische Lust hervorgehen sahen, eine Steigerung erfährt. Das Nichtige, das an die Stelle des erwarteten Bedeutungsvollen tritt, vermag sich ja, wie wir sahen, die diesem verfügbar gemachte seelische Kraft anzueignen in dem Masse, als es damit übereinstimmt. Und eben auf dieser Aneignung beruht ja der Lust erzeugende komische Prozess.

So muss das kleine Häuschen neben den grossen Palästen uns in höherem Grade belustigen, wenn es nicht nur auch als menschliche Wohnung, sondern als Miniaturpalast mit denselben Formen, die die Paläste auszeichnen, sich darstellt. Wir werden hier nicht

nur durch die Übereinstimmung befriedigt, wie durch jede Übereinstimmung, sondern das Häuschen erhebt auch für unsere Vorstellung in höherem Masse den Anspruch, selbst einer der grossen Paläste zu sein. Es muss also in höherem Masse die spezifisch komische Lust erwecken.

Ebenso erscheint das Spiel mit Worten um so leichter als Träger eines bedeutungsvollen Sinnes, je mehr es, bei aller logischen Nichtigkeit, äusserlich der logischen Form sich nähert, oder mit der gewöhnlichen Hausordnung unseres Denkens und Redens übereinstimmt.

Und schliesslich ist nicht minder die naive Handlungsweise in um so höherem Grade geeignet, den Eindruck des vom naiven Standpunkte aus Wohlberechtigten zu machen, je mehr die Handlungsweise trotz aller Naivetät der gewöhnlichen Handlungsweise sich nähert. So werden wir herzlicher lachen, wenn ein Kind in seiner kindlichen Unschuld Höflichkeitsformen, die es bei Erwachsenen beobachtet hat, am falschen Platze anwendet, als wenn es, in voller Unkenntnis derselben, einfach, obgleich echt kindlich, gegen alle Höflichkeit verstösst.

Nach dem Gesagten sind wir im stande allgemein die Bedingungen anzugeben, denen das Verhältnis der Lust und Unlust im Gefühl der Komik unterliegt. Der Gegensatz der Bedeutsamkeit und Bedeutungslosigkeit, der Erhabenheit und Nichtigkeit, oder, wie wir in Anlehnung an den „qualitativen Kontrast" kürzer sagen wollen, der „quantitative Kontrast" bedingt in erster Linie die komische Lust. Die Lust wächst mit der Grösse dieses quantitativen Kontrastes. Sie wächst zugleich in doppelter Weise mit der qualitativen Übereinstimmung. Dagegen wächst die Unlust mit der Grösse des qualitativen Kontrastes.

Dazu tritt dann noch ein Moment, das die Komik nach ihrer Lust- wie nach ihrer Unlustseite steigert. Die Reihe von Palästen ergiebt, wie schon oben gesagt, eine bestimmtere Erwartung, dass wieder ein Palast folgen werde, als der einzelne Palast. Je bestimmter nun die Erwartung, um so fühlbarer wird das Störende der Enttäuschung. Zugleich aber wirkt die bestimmtere Erwartung, auch soweit sie dem Nichtigen seelische Kraft verfügbar macht, energischer. Das ganze Gefühl der Komik also wird durch die grössere Bestimmtheit der Erwartung lebhafter. Nehmen wir an, die Erwartung hätte dadurch, dass schon vorher zwischen die Paläste kleine Häuschen traten, an Bestimmtheit verloren, so würde das Gefühl der Komik wesentlich herabgedrückt erscheinen.

Das ganze Gefühl der Komik, sage ich, wird lebhafter. Dies hindert doch nicht, dass für gewöhnlich aus der bestimmteren Erwartung die komische Lust grösseren Vorteil ziehen wird, als die von Hause aus geringfügige komische Unlust. Nur für den Pedanten und Eigensinnigen, der, was er einmal erwartet, so gleichgültigen Inhaltes es auch sein mag, in Gedanken nicht mehr los werden kann, mag es sich umgekehrt verhalten.

In der Erwartung besteht in dem besprochenen Falle die bei der Komik wirksame Vorstellungsbeziehung. Bei der witzigen Rede tritt an ihre Stelle die Beziehung zwischen Wort und Sinn, logischer Form und logischem Inhalt. Auch die Festigkeit und Sicherheit dieser Beziehung erhöht die Lust wie die Unlust. Je fester und sicherer in mir logische Form und logischer Inhalt verbunden sind, je bestimmter immer eines auf das andere hinweist, um so mehr kann mich die unlogische Form, in der ein Inhalt vorgebracht wird, stören. Um so mehr wird aber zugleich das wirklich oder scheinbar Logische an der unlogischen Form mich auf den bedeutungsvollen Inhalt, als dessen Träger sie, eben vermöge ihres logischen oder pseudologischen Charakters erscheint, hinweisen, also den Eindruck eines bedeutungsvollen Sinnes erzeugen. Gebildete, logisch geschulte Menschen zeichnen sich durch Sicherheit jener Beziehung aus. Sie werden darum die Durchbrechung der logischen Gewohnheit leichter störend empfinden und zugleich den Witz leichter herausfinden. Hat sie die logische Schulung zu logischen Pedanten, Fanatikern der logischen Form gemacht, so mag jenes Gefühl der Störung sogar überwiegen. Besitzen sie „Humor", so wird sie die Freude am Witz über die Störung leicht hinwegheben.

Endlich erhöht ebenso die Festigkeit derjenigen Vorstellungsbeziehung, die aller naiven Komik zu Grunde liegt, die Komik in beiderlei Hinsicht. Je sicherer ich bin in der Beurteilung der Zweckmässigkeit oder Wohlanständigkeit einer Handlung, um so leichter erkenne ich die unzweckmässige oder gegen den Anstand verstossende Handlung als solche und empfinde die darin liegende Störung meiner Vorstellungsgewohnheit, um so leichter erkenne ich andererseits die relative Zweckmässigkeit oder sittliche Berechtigung, die der Handlung vom naiven Standpunkte aus zugeschrieben werden muss. Wiederum sind aus diesem Grunde gebildete Leute dem naiv Komischen gegenüber sowohl „empfindlicher" als empfänglicher. Und wiederum sind sie mehr das Eine oder mehr das Andere, je nachdem sie Pedanten, Fanatiker der gewohnten Weise zu handeln

oder zu reden geworden sind, oder die geistige Freiheit des Humors besitzen.

## Ausserkomische Gefühlsmomente.

Damit sind, soviel ich sehe, die Bedingungen der komischen Lust und Unlust, soweit sie in dem komischen Vorstellungszusammenhange selbst enthalten sind, erschöpft. Es treten aber dazu schliesslich noch Bedingungen der Lust und Unlust, die schon, abgesehen von diesem Vorstellungszusammenhang, bestehen und wirken. Obgleich darnach die Lust und Unlust, die aus ihnen sich ergiebt, mit dem Gefühl der Komik eigentlich nichts zu thun hat, kann doch dies Gefühl durch ihr Hinzukommen wesentlich beeinflusst werden.

Ich erwarte ein furchtbares Ereignis mit ängstlicher Spannung. Dabei haftet die Furcht oder Angst an dem Ereignis, gleichgültig was nachträglich aus der Erwartung wird. Das peinliche Furcht- oder Angstgefühl weicht, und ich fühle mich angenehm berührt, wenn die Erwartung schwindet. Wiederum habe ich die angenehme Empfindung ebensowohl, wenn genauere Überlegung des Sachverhaltes sie zum Verschwinden bringt, als wenn sie in komischer Weise in nichts zergeht. Immerhin kommt im letzteren Falle die angenehme Empfindung zur komischen Lust verstärkend, zugleich ihren Charakter ändernd hinzu. Vielleicht ist das Nichts, trotz seiner Nichtigkeit, an und für sich angenehm. Dann verstärkt sich die Lust von neuem. Im gegenteiligen Falle erleidet sie eine Einbusse.

Oder ich erwarte auf Grund irgendwelcher Ankündigung ein Ereignis, das für mich positiven Wert hätte, also Gegenstand meiner Freude wäre. Dann bedaure ich die komische, ebenso wie jede andere Art der Enttäuschung. Vielleicht tröstet mich bei der komischen Enttäuschung das Nichtige, das an die Stelle tritt, in gewissem Grade. Auch dasjenige, was nicht dazu angethan ist, mich mit grosser Gewalt in Anspruch zu nehmen, kann ja einen Grad der Befriedigung gewähren. Dann vermindert sich jenes Bedauern. Dagegen kommt ein neues Unlustmoment hinzu, wenn das Nichtsbedeutende an sich ein Missfälliges ist. In jedem Falle sind auch hier die positiven und negativen Werte, die den Elementen des komischen Vorstellungszusammenhanges an sich eignen, wesentliche Faktoren im schliesslichen Gesamteffekt des komischen Vorgangs.

Ebensolche Faktoren spielen auch bei allen anderen Fällen der Komik stärker oder schwächer mit. Die schwarze Hautfarbe ist

nicht nur komisch, sondern auch hässlich, weil der Gedanke, den sie mir auf Grund gewöhnlicher Erfahrung zu vollziehen verbietet, obgleich ihn zugleich die Formen des Negerkörpers gebieterisch fordern — der Gedanke nämlich eines dahinter waltenden menschlichen Lebens — ein an sich wertvoller ist. Das Urteil, das der Witz spielend fällt, beleidigt an sich, wenn es eine Bosheit ist, oder in allzu niedriger Sphäre sich bewegt; es erfreut, wenn es eine berechtigte Abfertigung in sich schliesst, oder die Wahrheit, die es verkündigt, eine an sich erfreuliche ist. Die witzige Form, das Spiel selbst, kann beleidigen, wenn es Spiel mit Worten ist, die man nicht „vergeblich führen" soll; es kann erfreuen, wenn es an sich anmutiges, kunstvolles Spiel ist u. s. w.

Am engsten sind schliesslich solche ausserkomische Lust- und Unlustmomente verbunden mit dem naiv Komischen. Sie haften ihm nicht nur gelegentlich an, sondern gehören zu seiner eigensten Natur. Ebendamit ragt das naiv Komische, wie ich schon früher sagte, über die Komik hinaus. Die objektive Komik umfasst alle Gebiete der Wirklichkeit. Das sittlich Wertvollste wird in ihr zu Schanden; zugleich findet sie auf dem Gebiete des blinden, geist- und herzlosen Zufalls ein reiches Feld ihrer Verwirklichung. Der Witz, an und für sich aller objektiven Wirklichkeit völlig entrückt und allein der kühlen Sphäre der Logik angehörig, ein Spiel des Denkens mit sich selbst, ist mehr oder weniger geistreich, aber herzlos. Nur das Naive hat jederzeit Herz. Entsprechend seinem persönlichen Charakter beleidigt und befriedigt es Forderungen, die wir an die Persönlichkeit stellen, die den Takt, die Klugheit, den Geschmack, die sittliche Tüchtigkeit, kurz den Wert der Person betreffen. Dieser Wert ist aber nicht nur der höchste, sondern der einzig absolute. Was sonst wertvoll ist, ist es doch nur in seiner Beziehung und Wirkung auf die Person. Die Person allein ist der letzte und endgültige Träger aller Werte.

Indem diese ausserkomischen Lust- und Unlustmomente zum eigentlichen Gefühl der Komik hinzutreten, modifizieren sie natürlich den Gesamteffekt der Komik in grösserem oder geringerem Grade. Dies müssten sie thun, auch wenn ihre Bedingungen mit den Bedingungen der eigentlich komischen Lust und Unlust in keiner Beziehung ständen. Thatsächlich aber besteht ein Verhältnis der Abhängigkeit dieser Bedingungen von jenen, und zwar ein solches, das enge genug ist, um unter Umständen das ganze Gefühl der Komik zu erdrücken.

Ein Nichts, das an die Stelle eines erwarteten Bedeutungsvollen tritt, wird, wie wir sahen, komisch, indem es die seelische Kraft aneignet, die der Gedanke an das Erwartete bereithält oder verfügbar macht. Je wertvoller aber das Erwartete ist, oder je mehr uns jetzt gerade aus allgemeinen oder persönlichen Gründen an ihm gelegen ist, um so energischer halten wir den Gedanken des Erwarteten, und speciell das, was seinen Wert ausmacht, fest, um so stärker drängt die seelische Bewegung auf die Verwirklichung seines Inhaltes, soweit er ein wertvoller ist, hin. Dass es so ist, dass der Gedanke im Zusammenhang des psychischen Lebens eine Stellung einnimmt, oder zu diesem Zusammenhang in einer Beziehung steht, aus der dies Festhalten desselben und dies Hindrängen auf Verwirklichung seines Inhaltes notwendig sich ergiebt, das ist es eben, was den Gedanken zu einem für mich wertvollen macht, oder worin, psychologisch betrachtet, sein „Wert" für mich besteht.

Kommt nun das Nichtige, das dieses Wertes entbehrt, und setzt sich der Gewalt jenes Hindrängens und Festhaltens zum Trotz, also gewaltsam an die Stelle des erwarteten Wertvollen, so entsteht zunächst, eben wegen dieser Gewaltsamkeit, das schon in Rechnung gezogene ausserkomische Gefühl der Unlust. Und dies verstärkt zunächst das, wie wir annahmen, in der Regel geringfügige Unlustmoment, das aus der Enttäuschung der Erwartung in jedem Falle, abgesehen von dem Werte des Erwarteten entspringt. Zugleich aber ist die Leichtigkeit, mit der das Nichtige die für die Erfassung des erwarteten Wertvollen bestimmte seelische Kraft sich aneignen kann, vermindert. Diese Leichtigkeit ist ja das Gegenteil jener „Gewaltsamkeit". Drängt der Gedanke an das erwartete Wertvolle auf die Erfassung eben dieses Wertvollen, so hemmt er notwendig die Erfassung des Nichtigen, in welchem, und soweit in ihm jener wertvolle Inhalt negiert erscheint. Macht er die seelische Kraft für das erwartete Wertvolle als solches verfügbar, so verweigert er sie ebendamit dem an die Stelle tretenden Nichtigen, das mir verbietet den Gedanken an jenen wertvollen Inhalt zu vollziehen. Daraus ergiebt sich eine Herabdrückung der leichten Vorstellungsbewegung, aus der wir die komische Lust haben hervorgehen sehen, eine Herabdrückung, die bis zur vollständigen Lähmung sich steigern kann.

Eine ebensolche Herabdrückung oder Lähmung kann, aus analogen Gründen, bei der subjektiven Komik stattfinden. Am heiligen Orte, bei der ernsten religiösen Feier, erwarten wir nicht nur,

sondern wir fordern aus sittlichen Gründen die Aussprache ernster Gedanken, wie sie uns da von selbst sich aufdrängen. Ein Witz an solcher Stelle, ein Witz vollends, der mit Worten spielt, die selbst solche ernste Gedanken in uns wecken, geht seiner Komik verlustig. Die ernsten Gedanken bleiben dabei, sich uns aufzudrängen; sie hängen sich wie Gewichte an das nichtige Spiel, so dass der leichte seelische Wellenschlag, der das Wesen der Komik macht, unterbleiben muss. Was übrig bleibt, ist das Gefühl der Unlust, das aus der Nichterfüllung und Verneinung unserer Forderung in jedem Falle sich ergeben muss.

Die sittlichen Forderungen sind es, die wir, von persönlichen Interessen abgesehen, am strengsten festhalten und am wenigsten leicht für einen Augenblick dahingestellt lassen. Wo solche Forderungen verneint werden, schwindet darum am leichtesten das Gefühl der Komik. Das Komische wird lächerlich, verächtlich, schliesslich empörend. Vielleicht entsteht das Gefühl der Komik im ersten Moment. Die Grösse des quantitativen Kontrastes und der qualitativen Übereinstimmung, insbesondere die Sicherheit, mit der wir gerade in dem Augenblick, wo das Nichtige sich einstellt, das Bedeutungsvolle erwarten, bezw. — beim Witze — die Sicherheit, mit der die scheinbare Logik des nichtigen Wortspiels auf den bedeutungsvollen Inhalt hinweist, — dies zusammen thut vielleicht im ersten Momente trotz der Strenge der sittlichen Forderung seine komische Wirkung. Die seelische Kraft wird durch die bezeichneten Kanäle zum Nichtigen herübergeleitet und jene Forderung muss wohl oder übel zurücktreten. In diesem Falle wird aber doch die komische Wirkung nicht nur von vornherein eine weniger freie sein, sondern sie wird auch schneller sich verzehren müssen, als sie es sonst thäte. Die komische Wirkung, so sahen wir oben, erhält und erneuert sich, indem wir zu dem, was die Erwartung eines Bedeutsamen erregte, oder zu dem scheinbar Logischen, das uns den bedeutungsvollen Gedanken aufnötigte, unseren Blick zurückwenden. Die Wirkung ist aber bei jeder neuen Rückwärtswendung des Blickes eine geringere, weil die Erwartung, nachdem sie ein oder mehrere Male ihre Enttäuschung erfahren hat, immer weniger sicher geworden ist, weil ebenso die Bestimmtheit, mit der die scheinbare Logik des nichtigen Wortspiels auf den bedeutungsvollen Inhalt hinweist, durch die ein- oder mehrmalige Bewusstwerdung seiner thatsächlichen Bedeutungs- und Inhaltslosigkeit eine immer grössere Einbusse erlitten hat.

Ebendamit nun gewinnt zugleich die sittliche Forderung, die an ihrer Strenge nichts eingebüsst hat, grössere hemmende Gewalt. Indem das Nichtige weniger leicht seelische Kraft gewinnt, vermag der Gedanke an das geforderte Wertvolle, der erst zurückgetreten war, entsprechend stärker hervorzutreten, und nun auch mit entsprechender Energie auf die weitere Verminderung der Komik hinzuarbeiten. Jene Verminderung der Fähigkeit des Nichtigen, seelische Kraft zu gewinnen, und dieses Hervortreten der sittlichen Forderung, diese beiden Momente steigern sich in ihren Wirkungen wechselseitig. So geschieht es, dass der Eindruck der Komik grösserem und grösserem Widerstreben begegnet, bis schliesslich nichts mehr übrig bleibt, als das Gefühl des Widerstrebens oder der Empörung.

Es kann aber nicht nur durch unerfüllte, sondern auch durch erfüllte Forderungen, nicht nur durch negierte, sondern auch durch realisierte Werte der Komik der Boden entzogen werden. Wir sehen den Übermütigen zu Fall kommen, sich in seinen eigenen Schlingen fangen, seine gerechte Strafe finden. Wir sehen ihn beschämt. Diese Beschämung hat positiven Wert. Hier tritt wiederum zur Komik ein ihr gegensätzliches Element hinzu. Das Nichts, in das der Anspruch des Übermutes zergeht, kann nur als nichtig sich darstellen und in seiner Nichtigkeit spielend aufgefasst werden, wie dies zur Komik erforderlich ist, so lange es als dies Nichtige erscheint. Scheint es nicht mehr nichtig, sondern mit dem Gedanken der Bestrafung oder Beschämung beschwert, so mindert sich das Gefühl der Komik. Freilich bleibt auch hier das Nächste das Zergehen des Anspruchs. Dann aber tritt jener ernste Gedanke, die Freiheit und Leichtigkeit der psychischen Bewegung aufhebend hinzu. Je jäher und in die Augen springender der Fall des Übermütigen ist, desto sicherer kann im ersten Momente die Komik sich einstellen. Dann aber schämen wir uns vielleicht unseres Gefühls der Komik.

## Besonderheit der naiven Komik.

So sehen wir die Komik in doppelter Weise in ihr Gegenteil umschlagen, das eine Mal in ernste Unlust, das andere Mal in ernste Befriedigung. Dieser Umschlag kann bei der objektiven und nicht minder bei der subjektiven Komik geschehen. Doch immer nur unter bestimmten Umständen. An sich liegt dazu in diesen beiden Gattungen des Komischen kein Anlass.

Dagegen besteht ein solcher Anlass jederzeit in gewissem Grade

in der naiven Komik. Hier werden, wie oben gesagt, jederzeit Forderungen von unbedingtem Wert verneint und erfüllt. Daraus kann sich von vornherein eine wesentliche Herabstimmung der Komik ergeben. Das Gefühl kann von vornherein an der Grenze stehen, wo die Komik in ernste Lust oder Unlust übergeht. Oder es kann erst ausgesprochenes Gefühl der Komik sein, dann ein Gefühl des Ernstes an die Stelle treten.

Wer von dem Wert der Ehre, wie wir sie gemeinhin zu fassen pflegen, auch derjenigen, von der wir meinten, dass sie Falstaff mit Recht herunterziehe, in hohem Masse durchdrungen ist, wird für die Komik der Falstaff'schen Rede über die Ehre wenig Verständnis haben. Andererseits könnte uns die Bewunderung, die wir der Sicherheit des sittlichen Bewusstseins beim Korporal Trim entgegenbringen, derart gefangen nehmen, dass wir seine Antwort auf die Frage des Doktors der Theologie nicht komisch, sondern von vornherein nur erhaben fänden. Angenommen aber, wir haben Sinn für die Komik der Trim'schen Rede; dann wird doch das Ende der Komik hier nicht die Komik, sondern der Ernst sein, nämlich eine Art ernster Befriedigung.

Hier zeigt sich deutlich die besondere Eigenart der naiven Komik. Sie liegt im Unterscheidenden dieser Gattung, wie wir es kennen gelernt haben, notwendig begründet. Die angemasste Erhabenheit des Nichtigen zergeht in der objektiven Komik thatsächlich. Ebenso die scheinbare Wahrheit des nichtigen Spieles mit Worten in der subjektiven Komik. Dagegen zergeht die Erhabenheit der naiv komischen Äusserung oder Handlung, die ihren Grund hat in der Klugheit, Gesundheit, dem natürlichen sittlichen Gefühl, kurz dem Wertvollen der Persönlichkeit, das darin sich zu erkennen giebt, immer nur für die allgemeine und ebendarum einseitige Betrachtungsweise, sie bleibt bestehen für die persönliche Beurteilung, also für die tiefere, weil dem Individuum gerecht werdende Einsicht. Indem der Blick zurückkehrt, findet er das wertvolle Erhabene in seinem Wert und seiner Erhabenheit wieder; nicht als Inhalt einer unerfüllten und darum peinlichen Forderung, sondern als erkannte Thatsache. Oder vielmehr, dies Wertvolle kommt jetzt erst recht in seinem Werte zum Bewusstsein und wirkt als das Erhabene, das es ist. Es thut dies immer ausschliesslicher, indem die Komik in sich und im Kampfe mit ihm erlahmt. Der Gedanke an das Wertvolle wird zum herrschenden, und die erhebende Freude an seinem Inhalte zum herrschenden Gefühl.

Andererseits wird die unerfüllte Forderung, welche die allgemeine und einseitige Betrachtungsweise stellt, in ihrer Einseitigkeit erkannt. Die Strenge dieser Forderung schwindet oder mildert sich gegenüber dem naiven Individuum, auf das sie nicht oder nicht in ihrer Strenge anwendbar erscheint. So kann sich auch ihr gegenüber das Bewusstsein des Wertvollen im Individuum behaupten. Ja es kann dies Letztere schliesslich so erhaben erscheinen, dass nun im Vergleich mit ihm das Erhabene der gemeinen Betrachtungsweise in nichts zergeht und so seinerseits komisch wird. Damit ist die naive Komik in ihr vollkommenes Gegenteil umgeschlagen.

---

Blicken wir jetzt zurück, so erscheint die Komik arm und reich, leer und inhaltsvoll zugleich. An sich ist sie nichts als inhaltlich gleichgültiges, leichtes und leicht verklingendes Spiel der Vorstellungen, das als solches begleitet erscheint von einem Gefühl heiterer, durch die notwendig stattfindende Enttäuschung der Erwartung oder Durchbrechung des gewohnten Vorstellungszusammenhanges kaum getrübter, aber vergänglicher Lust. Die Komik erhält höhere Bedeutung erst, wenn Werte, die auch ausserhalb der Komik bestehen, in sie eingehen. Solche Werte können in den komischen Vorstellungszusammenhang eintreten und von dem Strudel der komischen Vorstellungsbewegung hinabgezogen werden, dann aber auftauchen und sieghaft sich behaupten. Indem sie dies thun, erscheinen sie erst recht in ihrem Werte, und wirken auf das Gemüt, wie sie es nicht vermocht hätten in dem gewöhnlichen Vorstellungszusammenhang, wo sie in Gefahr waren, zu Momenten in dem gleichmässig fortgehenden Strome des seelischen Geschehens herabgesetzt und keiner besonderen Beachtung gewürdigt zu werden.

Damit hebt dann freilich die Komik sich selbst in ihr Gegenteil auf. Will man von einer höheren Aufgabe der Komik reden, — und sie hat eine solche im Leben und in der Kunst, — so besteht sie eben in diesem Dienste, den sie dem Wertvollen in der Welt leistet, indem sie selbst, als reine Komik, zu bestehen aufhört.

Die Komik, so dürfen wir dies steigern, ist dazu da, Wertvolles und zuletzt sittlich Wertvolles in seiner Erhabenheit darzustellen. Mit einem Worte: Sie ist dazu da, zum Humor sich aufzuheben. Darin besteht ihre sittliche und zugleich ästhetische Bedeutung. Der Humor tritt neben die Tragik, der eine gleichartige Aufgabe zufällt. Nur dass dort das Nichtige, hier das Leiden den Durch-

gangspunkt bildet und die Vermittelung vollzieht. Humor und Tragik, das sind die beiden Weisen, im Leben und in der Kunst durch Dissonanzen der Konsonanz, d. h. dem Guten erst die rechte Kraft zu geben.

---

# IV. Abschnitt.

# Die Unterarten des Komischen.

## XII. Kapitel.

## Die Unterarten der objektiven und naiven Komik.

### Stufen der objektiven Komik.

Doch ehe wir dazu übergehen, betrachten wir die Unterarten der im Bisherigen unterschiedenen Arten der Komik. Zunächst die der objektiven Komik. Unsere Betrachtungsweise ist, wie bisher immer, zunächst die allgemein psychologische, die aber weiterhin in die ästhetische Betrachtungsweise münden soll.

Hinsichtlich der objektiven Komik besteht in erster Linie diejenige psychologische Einteilung zu Recht, die schon früher von uns vorausgesetzt wurde. Ähnlichkeit oder erfahrungsgemässer Zusammenhang zwischen einem Gegebenen und einem erwarteten oder vorausgesetzten Erhabenen bildet den Grund für unsere Erwartung oder Voraussetzung dieses Erhabenen, die dann in nichts zergeht. Es giebt eine objektive Komik auf Grund dieser beiden, das ganze seelische Leben beherrschenden Arten der Association. Das kleine Häuschen zwischen mächtigen Palästen mag noch einmal als Beispiel der einen, die nichtige Leistung des Grosssprechers noch einmal als Beispiel der andern Art erwähnt werden.

Neben dieser formalen ist eine doppelte inhaltliche Einteilung möglich, mit der wir uns schon der ästhetischen Betrachtungsweise nähern. Die in nichts zergehende Erhabenheit ist zunächst sinnliche Erhabenheit, d. h. Erhabenheit, die lediglich in der Energie und Dauer der Wirkung besteht, die ein wahrgenommener Gegenstand, nur als wahrgenommener, auf uns übt.

Diese Wirkung bleibt aber nie für sich. Welches Objekt auch auf uns wirken mag, immer verbindet sich mit seiner Wahrnehmung

die Vorstellung eines so oder so gearteten, in ihm waltenden oder sich verkörpenden Lebens. Der Baumriese hat nicht nur eine gewisse Grösse und Form, sondern er scheint sie zu haben, indem er sich reckt, dehnt, Widerstand leistet, kurz frei oder im Kampfe gegen Hindernisse seine Kraft entfaltet. Und der Gedanke daran lässt ihn erst eigentlich als erhaben erscheinen. Von solcher „Kraft“ sehen wir nichts. Wir kennen überhanpt, was den eigentlichen und ursprünglichen Sinn dieses Wortes ausmacht, nicht anders, denn als Inhalt unseres Kraftgefühls, des Gefühls freierer oder gehemmterer Anstrengung. Aber eben diesen Gefühlsinhalt projizieren wir durch einen Akt der allergeläufigsten Vermenschlichung überall in die Objekte hinein. Man erinnere sich hier wiederum des auf S. 19 f. Gesagten. Ausserdem bitte ich hierüber meine „Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen“ (Leipzig 1898) zu vergleichen.

Diese dynamische, wir könnten auch sagen animalische Erhabenheit bestimmt sich dann in dieser oder jener Weise näher. Sie bekommt einen konkreteren und konkreteren Inhalt. Das „Leben“, das von vornherein ein Analogon menschlichen Lebens ist, nähert sich dem Leben, wie wir es im Einzelnen in uns erleben oder erleben können. Es gewinnt bewussten geistigen Inhalt. Seine Erhabenheit stellt sich dar als geistige Erhabenheit. Schon der Baumriese hat nicht nur Kraft, sondern seine Kraft ist auf Bestimmtes gerichtet. Er will etwas, er hat Ziele oder Zwecke. Er „sucht“ Luft und Licht. Er „erfreut“ sich ihrer, wenn er davon umspielt wird. Er flüstert schliesslich und träumt, wie eine Art stelbstbewussten Individuums.

Sowenig darnach Objekte als sinnlich, dynamisch, geistig erhaben einander gegenübergestellt werden können, so wertvoll ist die Unterscheidung dieser Arten und Stufen der Erhabenheit für den ästhetischen Gesichtspunkt. Je höherer Stufe die Erhabenheit angehört, um so schärfer wird ihr Zergehen in nichts empfunden. Der Mensch, der das höchste Erhabene ist, ist ebendarum das einzige ursprüngliche Objekt der Lächerlichkeit. Alles andere kann lächerlich erscheinen nur in dem Masse, als es von uns vermenschlicht wird.

Wiederum ist jene höchste, geistige Erhabenheit intellektuelle Erhabenheit; oder Erhabenheit des auf Zwecke, vor allem sittliche Zwecke, gerichteten Wollens; oder endlich Erhabenheit, die in der Kraft, dem Reichtum, der Feinheit des Gefühls besteht. Auch darnach lassen sich Stufen der objektiven Komik unterscheiden.

## Situations- und Charakterkomik.

Neben solchen Einteilungen steht eine andere mögliche Einteilung der objektiven Komik, für welche gleichfalls der Inhalt der Komik den Einteilungsgrund bildet.

Wir scheiden das Übel oder das Nichtseinsollende, das uns widerfährt, von dem Bösen, dem Mangel, dem Fehler, der an uns ist und in unserem Thun oder Gebaren zu Tage tritt. Das Nichtseinsollende ist Begegnis oder Eigenschaft, Schicksal oder Charakter.

So ist auch jede Komik für die Person, oder auch die Sache, die darin verflochten ist, Schicksal oder Charakter. Wir unterscheiden also Schicksals- oder Charakterkomik. Statt Schicksalskomik können wir auch sagen: Situationskomik.

Dies erinnert uns an unser drittes Kapitel. Dort stellten wir einstweilen — mit Kräpelin — der Situationskomik nicht die Charakterkomik, sondern die Anschauungskomik gegenüber. Aber die hier gewählte Bezeichnung des Gegensatzes ist klarer. Wir bleiben darum bei ihr. Missfällt der Ausdruck Charakterkomik, dann sage man: Komik des Wesens, oder: an der Beschaffenheit des komischen Objektes haftende Komik.

Auch dies ist klar, dass beide Arten der Komik Hand in Hand gehen können, dass eine Komik beides zugleich sein kann, Situations- und Charakterkomik. Doch davon später, wenn es sich um die ästhetische Bedeutung dieses Gegensatzes handeln wird. Dass derselbe eine solche ästhetische Bedeutung haben muss, braucht ja nicht gesagt zu werden.

## Natürliche und gewollte Komik.

Hiermit verbinde ich weiterhin solche Unterschiede der objektiven Komik, die sich aus der Betrachtung der Arten oder der Gründe des Auftretens der Komik ergeben.

Objektive Komik kann einmal durch den natürlichen Zusammenhang der Dinge gegeben sein, oder im natürlichen Verlauf des Geschehens sich einstellen. Sie ist ein andermal künstlich oder geflissentlich hervorgerufen.

Für Letzteres bestehen wiederum verschiedene Möglichkeiten. Ich hänge jemanden etwas an, das ihn komisch macht, oder bringe ihn in eine komische Situation, spiele ihm einen „Possen“, mache mit ihm einen „Witz“.

Von solcher Hervorrufung der Komik, bei welcher das Komische oder der eigentliche Gegenstand der Komik erst von mir ins Dasein gerufen wird, unterscheide ich die komische Darstellung, die nicht das Komische, wohl aber die Komik erst erzeugt.

Auch diese „komische Darstellung" kann wiederum einen verschiedenen Sinn haben. Sie besteht einmal lediglich darin, dass ich dasjenige an einer Person oder Sache, das an sich komisch zu wirken geeignet ist, beschreibe, zur Kenntnis bringe, ans Licht setze. Indem ich dies thue, mache ich erst die Komik möglich. Dabei ist es gleichgültig, ob das dargestellte Komische ein wirkliches oder ein fingiertes ist. Ich rechne also hierher auch die Darstellung erfundener oder durch künstlerische Phantasie gefundener komischer Gestalten und Situationen.

Hiervon deutlich unterschieden ist die Darstellung, die erst durch die Weise der Darstellung die Komik hervorruft. Ein Objekt trägt an sich nichts, das mir bei gewöhnlicher Betrachtung komisch erschiene. Nun manipuliere ich aber in der Darstellung mit dem Objekte so, dass ein komisches Licht darauf fällt. Ich beleuchte es komisch.

Diese komische Beleuchtung wird immer zugleich im eigentlichen Sinne des Wortes „witzig" sein, d. h. einen Fall der subjektiven Komik darstellen. Die Manipulation, von der ich rede, erzeugt ja der Voraussetzung nach eine Komik, die nicht im Objekte liegt. Sie ist also ein Spiel, das etwas sagt, das ein Urteil über ein Objekt entstehen lässt, angesichts des Objektes aber doch wiederum als nichtssagendes Spiel erscheint. Es ist die sachlich unberechtigte Einfügung in einen Vorstellungszusammenhang, die das Objekt hinsichtlich seines Eindruckes auf uns in ein anderes verwandelt, und doch das Objekt selbst lässt wie es ist.

Hierhin gehört die Komik der Nachahmung, von der oben die Rede war. Die komische Nachahmung löst, wie wir sagten, das Nachgeahmte aus dem Zusammenhang der Person, in der es in der Ordnung, also nicht komisch erscheint, und stellt es isoliert hin. Damit nimmt sie dem Nachgeahmten seinen Sinn oder seine idividuelle Berechtigung.

Neben diese komische Nachahmung tritt die durch die Mittel der Sprache bewirkte komische Gruppierung von Zügen eines wirklichen oder fingierten Menschen oder Dinges, die Zusammenstellung des relativ Erhabenen und des Nichtigen, der Art, dass daraus eine komische Beleuchtung sich ergiebt.

Die komische Darstellung geht von hier noch einen Schritt weiter, wenn sie zur karikierenden, übertreibenden, verzerrenden Darstellung wird. Sofern solche Darstellung glaublich erscheint, das Dargestellte als damit „getroffen“ anerkannt wird, und andererseits doch wiederum die Karikatur, Übertreibung, Verzerrung als solche, d. h. als von der Wirklichkeit abweichendes, willkürliches und demnach nichtsbedeutendes Spiel erscheint, ist sie zugleich eine besondere Art des Witzes. Als solche gehört sie nicht hierhin.

Hierzu füge ich als weitere und eigenartige Weisen der „komischen Darstellung“, in unserem Sinne, die Travestie und die Parodie. Auch sie sind Arten der komischen Gruppierung oder der unmittelbaren Aneinanderrückung des Erhabenen und des Nichtigen. Aber nicht Züge des Objektes sind es, die hier unmittelbar aneinandergerückt und zur Einheit verbunden scheinen, sondern: In der Travestie wird das Erhabene in Worten und Wendungen, die einer niedrigeren Sphäre angehören, dargestellt, in der Parodie umgekehrt das Niedrige oder Triviale durch Einkleidung in eine dem Erhabenen zugehörige sprachliche Form zu einem Scheinerhabenen gestempelt. Dort zergeht die Erhabenheit des Inhaltes durch die Form, und zugleich die Form, die vermöge des Inhaltes Erhabenheit sich anmasste, in sich selbst. Hier zergeht die erhabene Form durch den Inhalt, und zugleich der durch die Form zum Scheinerhabenen aufgebauschte Inhalt in sich selbst.

## Possenhafte, burleske, groteske Komik.

Die hier gemachten Unterscheidungen bringen wir endlich wiederum in Zusammenhang mit gewissen herkömmlichen Begriffen, in denen Arten des Komischen bezeichnet scheinen.

Nennen wir ein Komisches „possenhaft“, so wollen wir es wohl zunächst als ein Derbkomisches charakterisieren. Possenhafte Komik ist eine Komik, bei der wir nicht lächeln, sondern über etwas, vor allem über Personen herzlich lachen, sie, wenn auch gutmütig, belachen, verlachen, auslachen. Aber wir nennen andererseits mit diesem Namen nicht dasjenige Derbkomische, das jemanden natürlicherweise anhaftet oder geschieht. Sondern, wie jeder fühlt: Das Possenhafte ist jederzeit ein beabsichtigtes, gemachtes. Es ist eine gewollte Weise, jemanden komisch erscheinen zu lassen.

Eine solche Weise liegt nun zunächst vor, wenn ich jemandem „einen Possen spiele“. Dabei spekuliere ich auf seine Dummheit,

sein Ungeschick, seine Feigheit, sein körperliches Unvermögen u. dgl. Die possenhafte Komik ist die Komik der „Streiche", die dem Dummen, Ungeschickten, Feigen, vielleicht aber sehr klug, geschickt, tapfer sich Dünkenden oder Gebärdenden, auch dem mit einem Gebrechen Behafteten, gespielt werden und diese Eigenschaften hervortreten lassen und dem Lachen preisgeben.

Es ist aber zum Possenhaften nicht erforderlich, dass der „Possenreisser" anderen einen Possen spiele. Es ist auch possenhaft, wenn jemand sich selbst in komischer Weise als Narren, Ungeschickten, Feigen oder dergleichen darstellt, sein körperliches Gebrechen dem Lachen preisgiebt, oder ein solches fingiert; wenn er den Narren, Tölpel, Feigling, den mit einem Gebrechen Behafteten „spielt", um damit zu belustigen.

Bisher verstand ich unter der possenhaften Komik eine Komik des Verhaltens, Thuns, Gebarens. Possenhafte Komik ist aber weiter auch die Komik der Darstellung in Wort und Bild, die Verlachenswertes zum Inhalte hat, sei es, dass sie lediglich ein der Wirklichkeit Angehöriges oder fingiertes Verlachenswertes beschreibt, es erzählt, davon berichtet, sei es, dass sie dasselbe erst durch die Weise der Darstellung als ein Verlachenswertes erscheinen lässt oder dazu macht. Auch hier wird die Dummheit, das Ungeschick, die Feigheit, das Gebrechen und dergleichen den Inhalt der Komik ausmachen.

Indem ich das Possenhafte in diesem Sinne nehme, weiss ich mich einigermassen in Übereinstimmung mit Schneegans, der in seiner „Geschichte der grotesken Satire" das Possenhafte als die Komik, die aus der angeschauten Dummheit sich ergiebt, bezeichnet. Diese Bestimmung ist freilich zunächst enger als die unsrige, und zweifellos zu eng. Andererseits unterlässt es Schneegans, ausdrücklich zu betonen, dass nicht komische Dummheit, der wir irgendwo im Leben begegnen, possenhaft ist, sondern nur die geflissentlich hervorgelockte oder komisch beleuchtete; nicht die „angeschaute", sondern die zur Anschauung gebrachte. Oder bestimmter und zugleich allgemeiner gesagt, dass „Possenhaft" nicht ein Prädikat der Komik, oder des Komischen als solchen ist, sondern vielmehr ein Prädikat, durch welches wir das auf Hervorbringung des komischen Effektes abzielende und zur Erreichung dieses Zieles bestimmte Mittel anwendende, bewusste menschliche Thun bezeichnen. Possenhaft ist nicht das Opfer eines Streiches, sondern der Streich; nicht die Dummheit, die der Clown fingiert, sondern dies sein Spiel; nicht

das in Wort oder Bild dargestellte Verlachenswerte, sondern diese Darstellung; zugleich doch wiederum diese Darstellung nicht als solche, sondern sofern sie diesen bestimmten Inhalt hat, oder mit diesem Mittel diesen bestimmten komischen Effekt hervorbringt.

Dieser possenhaften Komik tritt dann zur Seite die „burleske“. Auch „Burlesk“ ist nicht eine Bezeichnung für eine bestimmte Art des Komischen, sondern für eine Weise etwas komisch erscheinen zu lassen oder eine Weise der Darstellung mit komischem Inhalt oder Effekt. Und zwar erscheint es historisch und durch den Sprachgebrauch genügend gerechtfertigt, wenn wir mit Schneegans als burlesk die parodierende und travestierende komische Darstellung bezeichnen.

Endlich werden wir berechtigt sein, wiederum im Einklang mit Schneegans, als „grotesk“ die komische Darstellung zu bezeichnen, für welche die Karikatur, die Übertreibung, die Verzerrung, das Unglaubliche, das Ungeheuerliche, das Phantastische das Mittel zur Erzeugung der komischen Wirkung ist.

Hiermit haben nicht alle Arten der geflissentlich ins Dasein gerufenen objektiven Komik ihre besonderen Namen bekommen. Es bleiben daneben viele Möglichkeiten der Hervorrufung oder Darstellung einer Komik, die vom Possenhaften, Burlesken, Grotesken mehr oder weniger weit entfernt sind. Es bleiben insbesondere vielerlei Arten, durch den Witz eine Person oder einen Vorgang in komische Beleuchtung zu rücken. Soweit dabei eine besondere Eigenart des Witzes vorausgesetzt ist, werden diese Möglichkeiten nachher zu unterscheiden sein. Im übrigen hätte es nicht viel Wert, wenn wir hier weitere Einteilungen und Unterscheidungen versuchen wollten.

Alle die bezeichneten Möglichkeiten der objektiven Komik bleiben ästhetisch wertlos, solange sie nichts sind als Möglichkeiten der Komik. Es ist aber teilweise im Obigen schon angedeutet, wie sie ästhetischen Wert gewinnen können. Die possenhafte Komik braucht als solche nicht, aber sie kann gutmütig sein. Noch mehr, sie kann herzerfreuend sein. Dies ist nur möglich, wenn etwas Gesundes, ursprünglich Menschliches, Wahres, Ehrliches, Gutes in ihr ist, vielleicht gar eine besondere Stärke und menschliche Grösse. Dergleichen kann in der possenhaften Komik nicht nur nebenbei enthalten sein, sondern es kann eben durch dieselbe erst recht zum Bewusstsein gebracht werden. Dann wird die possenhafte Komik zum Humor; es entsteht das Kunstwerk der Posse, etwa der Volks-

posse, ein Kunstwerk, das trotz der „niedrigeren" Sphäre und der drastischen Mittel ästhetisch höher stehen, also im höherem Grade ein „Kunstwerk" sein kann, als Dutzende von „feineren" Lustspielen, die vielleicht nur darum feiner heissen, weil ihnen alle Kraft und Tiefe fehlt, weil sie unterhalten, „interessieren", eine „Belustigung des Verstandes und Witzes" hervorbringen, aber alles innerlich Erhebenden und Erwärmenden baar sind, ebenso geistreich wie herzlos.

Noch weniger kann mir daran gelegen sein, in eingehenderer Weise, als ich es oben schon that, Arten der naiven Komik zu unterscheiden.

Dagegen verlohnt es die Mühe, die unendliche Menge der Möglichkeiten einer subjektiven Komik nach Gesichtspunkten, die in der Natur der Sache liegen, zu ordnen. Dies soll im Folgenden versucht werden.

---

## XIII. Kapitel.

# Die Unterarten der subjektiven Komik.

### Allgemeines.

Auch die subjektive Komik oder der Witz kommt durch Wirkung jener beiden Arten der Vorstellungsassociation, der Association des Ähnlichen und der Association auf Grund der Erfahrung, zu stande. Wir verbinden aber diesen Gesichtspunkt hier von vornherein mit dem aus der spezifischen Eigenart des Witzes sich ergebenden logischen Gesichtspunkt. Der in Zeichen, vor allem in sprachlichen Zeichen formulierte Gedanke, das ist, wie wir wissen, das besondere Gebiet des Witzes. Entsprechend muss bei der Einteilung der Witzarten der logische Gesichtspunkt, ich meine den Gesichtspunkt derjenigen „Logik", die eben mit dem formulierten Gedanken zu thun hat, der eigentlich sachgemässe sein.

Die Logik redet von Begriffen, das heisst Worten, die etwas bezeichnen, von Beziehungen zwischen Begriffen, von Urteilen, von Beziehungen zwischen Urteilen, endlich von Schlüssen. Darnach werden wir unterscheiden den Begriffs- oder Wortwitz, die witzige Begriffsbeziehung, das witzige Urteil, die witzige Beziehung zwischen Urteilen, endlich den witzigen Schluss. Die Untereinteilung ergiebt sich dann einerseits aus dem Gegensatz jener beiden Arten des

Vorstellungszusammenhanges, andererseits aus dem Unterschied solcher Arten des Witzes, bei denen der Witz auf lediglich äusseren, sprachlichen Momenten beruht, und solcher, bei denen er irgendwie sachlich begründet ist. Wir gewinnen auf diesem Wege eine Unterscheidung von vier Arten von Begriffswitzen, witzigen Begriffsbeziehungen, witzigen Urteilen etc., nämlich (A. 1) solchen, die zu stande kommen durch Ähnlichkeit, beziehungsweise Gleichheit von Worten oder Sätzen, (A. 2) solchen, deren Möglichkeit darauf beruht, dass wir irgendwelchen Sprachformen die Bedeutung, die sie in unserer Erfahrung gewonnen haben, auf Grund davon, also gewohnheitsmässig, auch da zugestehen, wo sie ihnen nicht zukommt, oder nicht zuzukommen scheint, (B. 1) solchen, bei denen eine sachliche Übereinstimmung, und endlich (B. 2) solchen, bei denen ein erfahrungsgemässer sachlicher Zusammenhang die logische oder pseudologische Grundlage bildet.

## Der Wort- oder Begriffswitz.

I. Der „Wort- oder Begiffswitz" erzeugt illegitime Begriffe, die wir uns dennoch, wenigstens für den Augenblick, gefallen lassen; er macht und gebraucht Worte, die etwas bezeichnen oder zu bezeichnen scheinen und doch wiederum nichts bezeichnen oder nichts scheinen bezeichnen zu können.

A. Gleich bei dieser ersten und niedrigsten Witzart ist jene Untereinteilung am Platze. Die Witzart beruht zunächst auf lediglich äusseren Momenten, Momenten der reinen sprachlichen Form, und zwar

1. auf Wortähnlichkeit. Man kennt die jugendliche Mode, Worte so zu verändern, oder umzudrehen, dass sie aufgehört haben, sinnvolle Sprachzeichen zu sein, und doch wegen der Ähnlichkeit mit dem Original noch verstanden werden. Der Witz dieser „witzigen Wortverdrehung" beruht, wie überhaupt der Wortwitz, nur eben auf diesem Gegensatz von Sinnlosigkeit und verständlichem Sinne. — Als eine besondere Art der witzigen Wortverdrehung kann die Verdrehung von Fremdwörtern — ohne Anklang an andere, wovon später — bezeichnet werden, wie sie „Unkel Bräsig" so oft wider Willen begegnet.

2. Auf der gewohnheitsmässigen Festhaltung der erfahrungsgemässen Geltung sprachlicher Formen können Wortwitze in doppelter Weise beruhen. Auf der Gewohnheit mit Worten überhaupt einen

Sinn zu verbinden, beruht die Möglichkeit der „witzigen Scheinbegriffe“. Ich antworte etwa auf die Frage, was dies oder jenes sei, mit einem Worte, das es nirgends giebt, und das für niemand einen Sinn hat; lediglich vertrauend auf den Glauben des Hörers, es müsse sich, wenn er nur Worte hört, dabei doch etwas denken lassen. Der Witz besteht für den, der sich verblüffen lässt und einen Augenblick darauf „hereinfällt“, dann aber sofort weiss, dass er düpiert ist.

Höher steht die „witzige Wortbildung“ nach äusserer Analogie, das heisst nach einer erfahrungsgemäss feststehenden, im gegebenen Falle aber unanwendbaren Regel der Wortbildung. Alle Wortbildungsmittel, mögen sie Endsilben, Vorsilben oder sonstwie heissen, beliebige grammatikalische Formen, die ungeheuerlichsten Wortzusammensetzungen, können in den Dienst dieser Witzart treten. Vorausgesetzt ist nur, dass sie aus der sonstigen sprachlichen Erfahrung verständlich sind, und darum in ihrer Sinnlosigkeit doch sinnvoll erscheinen. Ihr Wert erhöht sich, wenn sie nicht blosse Spielerei sind, sondern eine Sache kurz und schlagend bezeichnen.

B. Dem äusseren Zusammenhange haben wir den inhaltlichen oder sachlichen entgegengestellt. Verstehen wir darunter, wie nachher, den objektiven Zusammenhang der Dinge, so kann es einen Wortwitz auf Grund irgendwelchen sachlichen Zusammenhanges nicht geben. Urteile gewinnen wirkliche oder scheinbare Geltung aus dem Zusammenhange der Thatsachen. Einem Worte aber einen Sinn zuzuschreiben, dazu kann kein solcher Zusammenhang veranlassen. Der einzige sachliche Zusammenhang, der hier in Frage kommt, ist eben der zwischen dem Wort und seinem Sinn. Der ist es denn auch, der hier an die Stelle des Zusammenhangs der Dinge treten muss.

1. Dieser Zusammenhang ist Zusammenhang der Ähnlichkeit bei überraschenden, und sprachlich unerlaubten, aber doch bezeichnenden onomatopoetischen Bildungen, wie wir sie auch im gewöhnlichen Leben oft in witziger oder witzelnder Weise vollziehen.

2. Er beruht auf Erfahrung bei allen den witzigen Wortbildungen, die wir uns nur darum gefallen lassen, weil sie thatsächlich bestehen. Überall, bei Kindern, bei den verschiedenen Ständen Gesellschafts- und Berufsklassen, in Provinzen und Städten, begegnen wir neben der allgemeingültigen einer eigenen Sprache. Die Worte sind witzig, nicht für denjenigen, dem sie völlig geläufig und naturgemäss sind, wohl aber für den, dem sie verständlich und doch,

weil dem anerkannten Sprachgebrauche fremd, eigentlich sinnlos erscheinen. Auch fremdsprachliche Worte, die ganz anders klingen, als wir es gewohnt sind, und die darum überhaupt nicht als mögliche Sprachzeichen erscheinen, können aus gleichem Grunde den Eindruck des Witzigen machen. Der Wert des Witzes erhöht sich wiederum, wenn die Worte die Sache kurz bezeichnen. — Wie dort, bei der „witzigen Onomatopoesie", in der Ähnlichkeit des Wortes mit der bezeichneten Sache, so liegt hier, bei den „witzigen Idiotismen", in der erfahrungsgemässen Thatsache, dass das Wort die Sache bezeichnet, die „sachliche" Begründung des Witzes.

## Die witzige Begriffsbeziehung.

II. Die „witzige Begriffsbeziehung" stellt Beziehungen zwischen Begriffen unrechtmässig oder scheinbar unrechtmässig her, Beziehungen der Gleichheit oder Verschiedenheit, der Identität oder des Gegensatzes, Beziehungen endlich der Zusammengehörigkeit dieser oder jener Art.

A. Betrachten wir auch hier zuerst die Fälle, in denen äussere Momente den Witz begründen.

1. Wir haben dann, soweit das äussere Moment in Wortähnlichkeit besteht, in erster Linie zu nennen die „witzige Wortverwechselung". Ein Wort tritt an Stelle eines anderen, ihm ähnlichen Wortes, das seinen eigenen und wohlbekannten Sinn hat. Der Witz entsteht, indem wir die Verwechselung verstehen, d. h. sie, durch die Ähnlichkeit der Worte verführt, in Gedanken mitmachen, und damit die entsprechenden Begriffe und Gegenstände für einen Augenblick identifizieren. Jemand „insultiert" etwa den Arzt statt ihn zu konsultieren und erweckt damit die Vorstellung, als ob in der That das Konsultieren ein Insultieren wäre, und nicht bloss ein Wort für ein anderes taschenspielerisch einträte.

Wie hier, so ist überhaupt bei der witzigen Begriffsbeziehung auf Grund von Wortähnlichkeit, die hergestellte Beziehung die der Identität oder wenigstens der Vergleichbarkeit. Eine weitere Art bezeichnen wir als „witzige Wortkarikatur". Wenn ich den Perückenträger einen „Perückles" nenne, so ersetze ich nicht ein Wort durch ein anderes, ebenso sprachgebräuchliches, sondern ich verändere oder verdrehe ein Wort, ohne es doch völlig unkenntlich werden zu lassen, künstlich in der Weise, dass es an ein anderes bekanntes anklingt, oder in ein (illegitimes) neues, mit selbständigem

Sinn, sich verwandelt. Insofern das Wort trotz seiner Veränderung verständlich bleibt, liegt zunächst eine einfache „witzige Wortverdrehung“ oder „Wortbildung“, also ein blosser Wortwitz vor. Indem wir aber zugleich den durch die Veränderung erschlichenen neuen Sinn mit dem festgehaltenen alten identifizieren, entsteht die genannte neue, in diesen Zusammenhang gehörige Witzart. Der „Perückles“ erscheint als eine Art Perikles, ebenso die als „Dichteritis“ bezeichnete Dichterei im Lichte einer der Diphtheritis vergleichbaren Krankheit u. s. w.

Wir können Dinge bezeichnen direkt und bildlich. Auch das Bild kann derart verschoben werden, dass es kein legitimes Bild mehr ist, aber doch noch erkannt wird und zugleich in der Verschiebung einen scherzhaften Nebensinn ergiebt. Eine sehr geläufige derartige Bildkarikatur lasse ich mir beispielsweise zu Schulden kommen, wenn ich sage, jemandem sei — nicht ein Licht, sondern ein Nachtlicht, eine Thranlampe oder etwas dergleichen aufgegangen. So wenig Witz in solchen Witzen stecken mag, so habe ich sie doch hier mit zu erwähnen.

Alle möglichen Wortverdrehungen und Wortbildungen können in den Dienst jener witzigen Wortkarikatur treten. Wir können aber aus der Menge der möglichen Fälle diejenigen noch besonders hervorheben, in denen der mit dem künstlichen Wortgebilde ursprünglich gemeinte Gegenstand nicht nur in spielende, sachlich bedeutungslose Beziehung zu dem durch die Umbildung neu entstehenden Begriffe gesetzt, sondern durch den Inhalt dieses Begriffes charakterisiert, erklärt, illustriert werden soll. Derart sind die Fischart'schen „charakterisierenden Wortbildungen“ — „Jesuwider“ statt Jesuit oder Jesuiter, „Maulhenkolisch“ statt Melancholisch und unzählige andere. Der besondere Wert dieser Art leuchtet ein. Jene Neubildung ist zugleich ein vernichtendes Urteil, diese wenigstens eine drastische Veranschaulichung.

In allen diesen Fällen wird der mit dem gebrauchten Worte eigentlich gemeinte Begriff oder Gegenstand erraten oder kann erraten werden. Es genügt, dass ich sage, jemand habe die Dichteritis und man weiss, dass seine Dichterei damit witzig charakterisiert werden soll. Dagegen werden bei anderen Arten der witzigen Begriffsbeziehung beide Begriffe ausdrücklich bezeichnet und auch äusserlich in Beziehung gesetzt. — Ein analoger Gegensatz wird uns noch öfter begegnen.

Auch hierbei sind die beiden Möglichkeiten: die Träger der

beiden Begriffe sind gebräuchliche Worte, oder es findet eine Wortneubildung statt. Das Erstere ist der Fall bei den „einfachen Klangwitzen" der Schiller'schen Kapuzinerrede: Krug — Krieg, Sabel — Schnabel, Ochse — Oxenstirn; das Letztere bei den demselben Zusammenhange angehörigen „karikierenden Klangwitzen": Abteien — Raubteien, Bistümer — Wüsttümer. In beiden Fällen liegt eine Beziehung der Begriffe bereits ausdrücklich vor. Wir verwandeln aber diese — bloss äusserlich thatsächliche Beziehung, verführt durch den Gleichklang der Worte, in eine Art innerer Wesensbeziehung. Jene thatsächliche Beziehung wird für uns zu einer sozusagen selbstverständlichen, in der Natur der Begriffsinhalte selbst liegenden. Eben darauf beruht bei beiden der Witz.

Als eine besondere Art des Klangwitzes kann noch der „antithetische Klangwitz" bezeichnet werden, von der Art des recht bezeichnenden, der mit Bezug auf eine Berliner Kunstausstellung gemacht wurde: es seien dort viele eingerahmte Bilder, aber noch mehr eingebildete Rahmen zu sehen gewesen. Entsprechend der Umkehrung der Worte scheinen auch die Begriffe inhaltlich einer als blosse Umkehrung oder ergänzende Kehrseite des anderen. — Zugleich gehört freilich die unlogische Begriffsverbindung „eingebildete Rahmen" für sich allein noch einer andern und zwar einer gleich zu besprechenden Witzart zu.

2. Auf der Grenze zwischen der witzigen Begriffsbeziehung auf Grund der Wortähnlichkeit und derjenigen, bei der die gewohnheitsmässige Festhaltung der logischen Bedeutung von äusseren Sprachformen den Witz macht, steht die „witzige Wortverschmelzung". Zu jenen hier in Betracht kommenden „äusseren Sprachformen" gehören alle erfahrungsgemässen Formen der Wortverbindung. Eine derselben ist die Wortzusammensetzung. Als eine karikierende Abart derselben kann die sprachlich unmögliche Wortverschmelzung — Famillionär, Unterleibnizianer, Revolutionärrisch etc. — betrachtet werden. Insofern gehört die witzige Wortverschmelzung in diesen Zusammenhang. Zugleich ist sie doch auch „witzige Wortkarikatur". Entsprechend dieser Doppelnatur besteht der in ihr entstehende „Nebensinn" je nach der Art der Verschmelzung bald im Gedanken einer Identität, bald in der Vorstellung einer gewissen Zusammengehörigkeit der Begriffsinhalte, nämlich der Inhalte der Begriffe, die in der Wortverschmelzung vereinigt sind. Der „Unterleibnizianer", d. h. der mit seiner Verdauung nicht recht zuwege Kommende, erscheint ohne weiteres als eine Art Schüler oder

„Unterschüler“ des grossen Philosophen, das „revolutionärrische“ Gebaren ist ein als närrisch charakterisiertes revolutionäres Gebaren, das „famillionäre“ ein familiäres mit dem Beigeschmack des Millionärtums.

Als Gegenbild der witzigen Wortverschmelzung nennen wir gleich die „witzige Wort- oder Begriffsteilung“, durch die der Schein einer Teilung eines Begriffs in zwei selbständige erzeugt wird. So, wenn ich von Demo-, Bureau- und anderen Kraten spreche. Der Schein, dass die Wortteile, in unserem Falle insbesondere das „Kraten“ selbständige Begriffe darstellen, kann entstehen, weil wir es oft genug erfahren haben, dass selbständige Worte mit anderen zu einem vereinigt sind. Der Witz gehört zugleich zur Gattung der „einfachen Klangwitze“, wenn die Klangähnlichkeit oder -gleichheit des abgetrennten Wortteils mit einem selbständigen Worte, das mit jenem Wortteil inhaltlich nichts zu thun hat, benutzt wird, um den Schein der Inhaltsgleichheit beider zu erzeugen. „Welcher Ring ist nicht rund? — Der Hering“; „Photo-, Litho- und andere Grafen“. — Die witzige Begriffsteilung ist zugleich „karikierender Klangwitz“, wenn der abgetrennte Begriffsteil erst karikiert werden muss, ehe er mit dem ihm fremden Worte zu inhaltlicher Identität gebracht werden kann. „Auch bei den Alten schon gab es allerlei Klösse; z. B. Sophoklösse, Periklösse“ u. s. w.

Von der witzigen Wortverschmelzung verschieden ist die „witzige Wortzusammensetzung“: — „Sprechruhr“ u. dgl. Wieder anderer Art ist die „witzige Aufzählung“ nach der Art des Heine'schen „Studenten, Vieh, Philister“ etc.; mit dieser nächstverwandt die „witzige Koordination“, die ihrem Sinne nach bald Unterordnung unter denselben Begriff, bald Unterscheidung, bald Entgegensetzung sein kann: „Mit einer Gabel und mit Müh' zog ihn die Mutter aus der Brüh'“; „Der Löwe ist gelb aber grossmütig“ — als ob die Mühe ein Instrument wäre, wie die Gabel, die Grossmut eine sichtbare Eigenschaft, die mit der Farbe verglichen werden könnte; — „Nicht nur Gelehrte, sondern auch einige vernünftig denkende Menschen“ — als ob es unter den Gelehrten nicht auch mitunter vernünftig denkende Menschen gäbe; — „Klein aber niedlich“ — als ob dies nicht vielmehr sehr nahe verwandte Begriffe wären.

Die attributive Verbindung wird witzig missbraucht im „witzigen Widersinn“ von der Art des hölzernen Schüreisens oder des Lichtenberg'schen Messers ohne Klinge, an dem der Stiel fehlt. Widersprechendes scheint verträglich, weil wir, von der äusseren Ver-

bindung der Worte überrascht, den Widerspruch nicht oder nicht sogleich empfinden. Andere Beispiele, wie das „messingne Schlüsselloch“, der „lederne Handschuhmacher“, der „doppelte Kinderlöffel für Zwillinge“ gehören, sofern bei ihnen dem Glauben an die Gültigkeit des Begriffes zugleich ein erfahrungsgemässer sachlicher Zusammenhang zu Grunde liegt, zugleich zu einer später zu besprechenden Gattung. — Dagegen verführt uns die äussere Verschiedenheit von Gegenstand und Attribut zur Annahme einer sachlichen Verschiedenheit in der „witzigen Tautologie“. Eine solche wäre die „reitende Artillerie zu Pferde“, die man der bekannten „reitenden Artillerie zu Fuss“ konsequenterweise entgegenstellen müsste.

B. Von der witzigen Begriffsbeziehung, soweit sie auf inneren Momenten und zwar

1. auf teilweiser sachlicher Übereinstimmung beruht, gilt speciell, was Jean Paul vom Witze überhaupt sagt, nämlich, dass sie halbe, Viertelsähnlichkeiten zu Gleichheiten mache und so den ästhetischen Lichtschein eines neuen Verhältnisses erzeuge, indes unser Wahrheitsbewusstsein das alte festhalte. Zur Bezeichnung von Personen, Dingen, Eigenschaften werden Begriffe verwandt, die mit dem, was sie bezeichnen, sich teilweise decken, zugleich aber ihm irgendwie inkongruent, also zur Bezeichnung eigentlich nicht geeignet erscheinen. Der Eindruck des Witzigen entsteht, indem wir uns die Bezeichnung gefallen lassen, also die teilweise Übereinstimmung für eine ganze nehmen, dann aber sogleich wiederum der Inkongruenz uns bewusst werden.

Insofern die witzige Bezeichnung jedesmal an die Stelle der unmittelbar geeigneten tritt, lassen sich alle hierher gehörigen Fälle unter den Begriff der „witzigen Begriffssubstitution“ fassen. Dieselbe ist

a) „logische“ Begriffssubstitution. Personen, Dinge, Eigenschaften, Thätigkeiten werden bezeichnet statt durch den sachlich eigentlich geforderten und nach einfach logischem Sprachgebrauch nächstliegenden Begriff, durch einen ihm übergeordneten oder nebengeordneten oder untergeordneten: die Begriffssubstitution ist verallgemeinernde oder vergleichende oder individualisierende Bezeichnung. Dabei bleibt der stellvertretende Begriff undeterminiert oder er erhält eine nähere Bestimmung, die die Bezeichnung erst verständlich macht. Verallgemeinernde Bezeichnungen der ersteren Art wählen wir besonders, um verblümt zu reden, oder zum Bewusstsein zu bringen, dass uns der Gegenstand des specielleren Namens nicht wert scheine.

Der im Gefängnis Sitzende hat frei Quartier oder frei Kost und Logis, wird auf öffentliche Kosten gespeist, hat sich der Einsamkeit ergeben, sich für eine Zeitlang von der Öffentlichkeit zurückgezogen etc.; der Redner hat „es nicht halten können", hat die Luft erschüttert, sich in Bewegung seiner Lungenmuskeln ergangen, sein Stimmband in tönende Schwingungen versetzt u. dgl. Witzig vergleichende Bezeichnungen sind in vielen Fällen die sprüchwörtlichen Redensarten: Er hat geräuchertes Fleisch (Ausschlag) im Gesicht; Den Teufel barfuss laufen hören; Etwas auf der unrechten Bank finden (= stehlen). Die meisten dergleichen Wendungen sind zugleich individualisierend: Die Laus um den Balg schinden; Aus einem . . . . einen Donnerschlag machen; Den . . . . . (nämlich die untere Fortsetzung des Rückens) hinten tragen, d. h. sich betragen, wie man sich natürlicher Weise beträgt u. dgl. Eine reine Individualisierung ist es, wenn ich statt von den Malern einer Stadt von den dort lebenden Rafaels und Tizians rede.

Tritt zum substituierten Begriff die nähere Bestimmung hinzu, so wird die Substitution zur vollständigeren oder weniger vollständigen „witzigen" — wenn nämlich witzigen — „Umschreibung", und zwar wiederum zur — zunächst wenigstens — verallgemeinernden oder vergleichenden oder individualisierenden, bezw. auch hier zur individualisierend vergleichenden. Auch die „verallgemeinernde" Umschreibung wird speciell der verblümenden Bezeichnung dienen; die vergleichende und individualisierende ihrerseits wird oft vergleichen, was im Grunde nicht zu vergleichen ist und erst durch die einschränkende nähere Bestimmung vergleichbar erscheint. So wenn ich, nach Heine, eine alte hässliche Frau als eine zweite Venus von Milo bezeichne, nämlich was das Alter, die Zahnlosigkeit und die gelben Flecken angehe.

Witze dieser Art sind billig, solange sie nur Dinge mehr oder weniger künstlich bezeichnen. Ihr Interesse wächst, wenn sie „karikierende Bezeichnungen" oder „witzige Hyperbeln" sind, und doch, was sie eigentlich sagen wollen, deutlich zu verstehen geben. Im Grunde ist freilich, da jeder Vergleich hinkt und jede Individualisierung neue Momente hinzufügt, nämlich eben die individualisierenden, jede daraufberuhende Bezeichnung irgendwie karikierend, das heisst die Sache verschiebend. Und diese Verschiebung wird leicht, obgleich durchaus nicht immer, zugleich eine Steigerung sein. Dass umgekehrt die Steigerung — Kilometernase, Quadratmeilengesicht etc. — jederzeit eine Verschiebung ist, braucht

nicht gesagt zu werden. — Aber nicht jede witzige Karikatur oder Hyperbel ist so drastisch, wie etwa die hyperbolisch karikierenden Bezeichnungen, die Falstaff auf Bardolphs Nase häuft.

Abgesehen davon besteht noch ein weiterer Unterschied. Die witzigen Bezeichnungen sind entweder nur spielende Bezeichnungen, denen es nicht darauf ankommt, ob das Wesen der Sache, so wie es wirklich ist, getroffen wird, oder sie heben eine wesentliche Eigenschaft treffend hervor, sind also charakterisierend, oder endlich sie sind ironisch gemeint. Dem letzteren Zwecke dient insbesondere eine Art, die darum speciell den Namen der „ironischen Bezeichnung" führen muss. Es liegt Ironie darin, wenn ich meine bescheidene Wohnung als meinen Palast oder meine Residenz bezeichne; insofern ich nämlich erwarte, der Hörer werde aus dem stolzen Namen das ungefähre Gegenteil, die gar nicht stolze Wohnung, heraushören. Zunächst aber will ich, wenn ich solche Ausdrücke gebrauche, einen Gegenstand, durch den Namen für einen ähnlichen, spielend bezeichnen. Wenn ich dagegen eine tadelnswerte Handlung, ohne weiteres, recht lobenswert, ein abstossendes Benehmen recht liebenswürdig nenne, so setze ich einen Begriff an die Stelle des direkt gegenteiligen und zwar in der einzigen Absicht dies direkte Gegenteil des Gesagten recht eindringlich zu machen. Die in sich nichtige Bezeichnung soll, indem sie wie eine geltende sich gebärdet, ihre nicht bloss teilweise, sondern völlige Nichtgeltung offenbaren und ihrem eigenen Gegenteil Geltung verschaffen; und sie soll nur eben dies. In solcher Vernichtung des Nichtigen und seinem Umschlag ins Gegenteil besteht aber, wie wir schon früher meinten, das eigentliche Wesen der Ironie. Die Ironie ist subjektiv komische oder witzige, sofern das mit logischem Anspruch auftretende nichtige Wort oder Zeichen das Umschlagende ist. — So besonders geartet die ironische Bezeichnung ist, so lässt sie sich doch unter die vergleichenden Begriffssubstitutionen unterordnen. Auch tadelnswert und lobenswert, abstossend und liebenswündig sind ja einander nebengeordnete Begriffe.

Eine dritte Bemerkung betrifft die äussere Form der witzigen Substitution. Wie bei der witzigen Begriffsbeziehung auf Grund äusserer Ähnlichkeit das eine Mal der eine der beiden Begriffe, nämlich der im Witze eigentlich gemeinte, aus dem anderen erraten werden musste, das andere Mal beide Begriffe ausdrücklich sich gegenüberstanden, so muss auch hier der eine der beiden in die Beziehung eingehenden Begriffe oder Gegenstände, nämlich der

mit der Bezeichnung gemeinte, das eine Mal aus der Bezeichnung erraten werden, während er das andere Mal ausdrücklich genannt wird. Das Letztere wird speciell dann der Fall sein, wenn die Bezeichnung nicht gelegentlich auftritt, als Teil eines Satzes, der irgend etwas aussagt, sondern als der eigentliche Gegenstand der Aussage. Natürlich wird sie in diesem Falle im allgemeinen höheren Anspruch erheben. Sie wird witzige Charakteristik oder etwas dergleichen sein. Jenen Namen wollen wir ihr den auch a parte potiori allgemein beilegen.

Darum ist doch diese geflissentliche „witzige Charakteristik" in ihrem Wesen nichts anderes als die gelegentliche witzige Bezeichnung. Die ganze oben gemachte Unterscheidung hat hier weit weniger zu bedeuten, als in dem angeführten früheren Falle. Insbesondere ist die witzige Charakteristik nicht, weil sie in Form eines vollständigen Urteils auftritt, „witziges Urteil". Denn nicht darum handelt es sich dabei, eine wirkliche oder scheinbare Wahrheit zum Bewusstsein zu bringen oder eine Thatsache glaublich zu machen, durch Mittel, die dann doch wiederum die ganze Aussage als nichtig erscheinen lassen, vielmehr will auch sie nur, was als thatsächlich bestehend vorausgesetzt ist, in treffender und zugleich unzutreffender Form bezeichnen. So will die witzige Charakteristik der Beine Bräsigs, — sie haben ausgesehen, als ob sie verkehrt eingeschroben wären, oder die Fallstaff'sche Charakteristik Schaals, — er war wie ein Männchen, nach Tisch aus einer Käserinde verfertigt — nicht glaublich machen, Bräsigs Beine oder Schaals ganzes Äussere sei wirklich der Art gewesen, um dann das Bewusstsein wachzurufen, dass die Worte gar nicht als Träger irgend einer Wahrheit, also in keiner Weise ernsthaft gemeint sein können, sondern die eine will eine bestimmte Beschaffenheit der Beine Bräsigs, ebenso die andere eine bestimmte Beschaffenheit des Schaal'schen Äusseren, an die sie glaubt und an die wir glauben, in einer bestimmten Weise kenntlich machen und charakterisieren. Nur unter jener Bedingung aber wären die Sätze, wie wir sehen werden, „witzige Urteile"; sie könnten es, genauer gesagt, nur sein, wenn sie als „witzige Übertreibungen" gemeint wären. Dagegen gehören sie, so wie sie gemeint sind, trotz ihrer Form durchaus zu unserer Gattung.

Endlich erweitert sich die witzige Charakteristik zur „witzigen Charakterzeichnung", in der von einer Person oder Sache durch wenige Züge, die von rechtswegen kein mögliches Bild geben können, dennoch eines gegeben wird. So wenn Heyse sagt: er sah gesund,

satt und gütig aus. Das Wesentliche der Witzart ist, dass mehrere Bezeichnungen in ihrer Zusammenordnung das Bild gegen alle strenge Logik plötzlich hervorspringen lassen, mögen im übrigen die Bezeichnungen, wie in dem angeführten Beispiel, allgemein, oder vergleichend oder individualisierend sein. Ein Musterbeispiel der vergleichenden Art ist Falstaffs bekannte Beschreibung der von ihm angeworbenen Soldaten.

Hier ist auch der Ort, wo wir der „witzig zeichnenden Darstellung“ zu gedenken haben. Sie steht mit jener witzigen Charakterzeichnung auf einer Linie. Einige Striche, scheinbar planlos hingeworfen, ergeben plötzlich ein Gesicht und erscheinen doch wiederum dazu völlig ungenügend. Dabei kann die Karikatur fehlen.

Es giebt aber daneben eine „witzige Karikaturzeichnung“. Sie ist witzig nicht als Karikatur, sondern sofern sie das Urteil erzeugt, die Zeichnung sei diese oder jene Person oder bezeichne diesen oder jenen Charakter, während doch zugleich das Bezeichnungsmittel gänzlich unzutreffend erscheint. Auch wieweit die Karikatur objektiv komisch ist, kommt für den Witz nur soweit in Frage, als die komischen Züge zugleich bezeichnend und nicht bezeichnend erscheinen; an sich hat diese Komik mit dem Witze nichts zu thun. Genauer steht die witzige Karikaturzeichnung mit der witzig karikierenden Bezeichnung und, wenn sie ihr Objekt anderen Gegenständen, etwa Menschen einem Tier oder einer geometrischen Figur ähnlich macht, mit dem karikierenden Vergleich auf einer Stufe. — Jede solche Zeichnung kann mehr oder weniger charakterisieren; sie kann auch in den Dienst der Ironie treten.

b) Mit Vorstehendem sind wir bereits über die logische Begriffssubstitution hinausgegangen. Zu ihr gesellt sich, wenn wir in das Gebiet des sprachlichen Witzes zurückkehren, die bildliche Substitution oder die „witzig bildliche Bezeichnung“. Jedes Bild ist seiner Natur nach Substitution; zur witzigen Bezeichnung wird es, wenn es überraschend, unzutreffend, allzuweit hergeholt scheint und doch verstanden wird. Wie weit dafür die obigen Bestimmungen gelten, habe ich nicht nötig näher auszuführen. Nur daran erinnere ich, wie auch hier gelegentliche Bezeichnung und ausdrückliche Charakteristik sich entgegenstehen. In einem trefflichen Beispiel dieser „witzig bildlichen Charakteristik“ bezeichnet Jean Paul den Witz selbst als den Priester, der jedes Paar kopuliert. Der Witz und ein Priester, das scheinen denkbar unvergleichbare Dinge und doch trifft die Definition.

c) Die dritte Art der witzigen Substitution ist die „parodische Bezeichnung". Eine doppelte Art derselben lässt sich unterscheiden. Die eine beruht auf dem Vorhandensein verschiedener Sprachen innerhalb einer und derselben Sprache. Das Volk, der Dichter, der Gelehrte, der Handwerker, der Künstler in seinem Beruf, jeder spricht seine eigene Sprache. Von solchen eigenen Sprachen war schon früher die Rede. Aber nicht um den witzigen Eindruck, den die Worte der Sprache auf den Fremden machen, der sie versteht, und doch zugleich nicht als sinnvolle Sprachzeichen anerkennen kann, handelt es sich hier, sondern in gewisser Art um das volle Gegenteil davon. Nicht fremd müssen dem Hörer die Worte, die Redewendungen und Redeformen sein, die ich parodierend gebrauche, sondern wohlbekannt, aber bekannt als einer Gedankenwelt angehörig, die derjenigen fremd ist, in die ich sie verpflanze. Indem ich sie verpflanze, nehme ich jene Gedankenwelt mit; die damit bezeichneten Dinge erscheinen in der Beleuchtung derselben selbst fremdartig, verschoben, verwandelt; zugleich sind sie doch dieselben geblieben; der fremdartige Schein verschwindet; die parodierende Bezeichnung erscheint als Spiel, das zur Sache nichts hinzugethan hat.

Die andere Art, die Parodie im engeren Sinn, verpflanzt nicht nur aus einer Gedankenwelt, sondern aus einem speciellen Wort- und Gedankenzusammenhang in einen anderen und fremdartigen. Vor allem sind es dichterische Zusammenhänge, aus denen wir parodierend Worte entnehmen können. Auch diesen speciellen Wort- und Gedankenzusammenhang nehmen wir bei der Verpflanzung mit. Indem er bei der bezeichneten Sache als sachwidrig sich in nichts auflöst, entsteht der Witz. — Wie Worte und Redewendungen, so können schliesslich ganze Citate — Spät kommt ihr, doch ihr kommt etc. — als parodische Bezeichnungen fungieren. Ich will ja, wenn ich jemanden mit dem angeführten Citate begrüsse, trotz der Satzform nur eben ein Faktum mit Schiller'schen Worten bezeichnen.

Hierbei dachte ich vorzugsweise an diejenige Parodie, die aus aussergewöhnlichem Zusammenhange Worte und Wendungen in den Zusammenhang des gewöhnlichen Lebens verpflanzt. Ihr steht aber mit dem gleichen Anspruche auf jenen Namen diejenige entgegen, die umgekehrt Alltägliches und Geläufiges aus seinem alltäglichen Gedankenzusammenhang hineinversetzt in den ausserordentlichen. Der Unterschied der beiden Arten ist derselbe, den wir immer wieder zu machen Veranlassung hatten und haben werden.

Während dort das aussergewöhnliche Wort das ihm von Rechtswegen zukommende besondere Pathos verliert angesichts des von ihm bezeichneten gewöhnlichen Gegenstandes, für welches das Pathos nun einmal nicht passt, scheint hier das gewöhnliche Wort, indem es in dem aussergewöhnlichen Zusammenhange verwandt wird, ein Pathos zu gewinnen, zu dessen Träger es dann doch wiederum nach gewöhnlicher Anschauung nicht dienen kann. — So sehr beide Arten sich gegenüberstehen, so ist doch der psychologische Vorgang, soweit er für den Witz in Betracht kommt, im wesentlichen derselbe.

Wiederum erwähne ich die karikierende und hyperbolische, die charakterisierende und ironische Parodie nicht besonders, obgleich alle diese Möglichkeiten bestehen. Dagegen ist mir die Beziehung der Parodie zur objektiven Komik wichtig. Nichts hindert natürlich, das Wort Parodie zugleich in einem allgemeineren Sinne zu nehmen und jede Einfügung in einen neuen und fremdartigen Zusammenhang, wodurch das Eingefügte Träger der Komik wird, so zu nennen. Dann giebt es neben der witzigen auch eine objektiv komische oder kürzer objektive Parodie, beide sich entsprechend und doch so unterschieden wie Witz und objektive Komik überhaupt unterschieden sind. Insbesondere gehört zur objektiven Parodie die oben besprochene Darstellung des objektiv Komischen — einschliesslich der mimischen „Nachahmung“ — sofern sie das Komische aus dem Zusammenhange, in dem es sich versteckt, heraushebt und in den Zusammenhang der Darstellung und damit in das helle Tageslicht setzt, in dem es erst in seiner Komik offenbar wird; dann freilich auch jene Afterparodie, die auch das Erhabenste so mit dem Niedrigen zu verbinden weiss, dass es von seiner Höhe herabstürzt und dem Lachen preisgegeben wird. Jene charakterisierende Art dient, wie wir sahen, dem Humor, ich meine dem echten Humor, von dem die Ästhetik redet. Diese, die schon Goethe mit Recht „gewissenlos“ fand, ist ebendarum auch jedes ästhetischen Wertes bar.

Es kann aber auch, abgesehen von dieser Korrespondenz, die objektiv komische Parodie, vor allem die der Nachahmung — ebenso wie die objektiv komische Karikatur — zur witzigen Parodie werden. Die parodierende Nahahmung ist es immer, wenn ich durch sie nicht nur das Nachgeahmte lächerlich erscheinen lasse, sondern zugleich etwas, das ich sagen will, in spielender Weise ausdrücke. Hierher gehört die witzige Rache des italienischen Malers, von der schon im zweiten Abschnitt die Rede war. Der Maler stellt den Prior, indem er dem Judas seine Züge leiht, in den Gedanken-

zusammenhang, der durch den Namen Judas bezeichnet ist. Dass der Prior zum Judas wird, ist objektiv komisch. Dass aber der Maler ihn so erscheinen lässt, also sein Urteil über den Prior zu erkennen giebt durch dieses Quidproquo, diese unlogische Einfügung der Gestalt in den völlig fremdartigen Zusammenhang, dies ist witzig. Es ist Bezeichnung durch ein zur Bezeichnung von Rechtswegen untaugliches Mittel und insofern Witz von der hier in Rede stehenden Art.

Etwas anders geartet, aber ebenso hierhergehörig ist die bekannte witzige Selbstparodie aus den fliegenden Blättern: Ein X. pflegt sich in seiner regelmässigen Gesellschaft nur dadurch bemerkbar zu machen, dass er in allem, was vorkommt, einen „famosen Witz" findet. Einmal verabredet sich die Gesellschaft ihm durch Schweigen die Gelegenheit dazu zu nehmen. X. tritt ein, sieht sich um, und meint: „famoser Witz". Damit parodiert er sich selbst, bezeichnet aber zugleich die Situation. Er thut es witzig, eben weil er damit nur sich selbst zu parodieren scheint.

2. Mit der vorstehend erörterten Witzart hängt diejenige, bei der ein erfahrungsgemässer sachlicher Zusammenhang von Begriffen der witzigen Begriffsbeziehung zu Grunde liegt, eng zusammen. Dies gilt insbesondere, insoweit auch diese Begriffsbeziehung als Beziehung zwischen einem Gegenstande und seiner Bezeichnung sich darstellt. Ich kann bezeichnen nicht nur, indem ich sage, was etwas ist, sondern auch durch die Angabe sekundärer Momente, durch Kennzeichnung der Gründe oder Folgen einer Sache, der Arten einer Person zu handeln sich zu gebaren etc., kurz durch Momente, die mit dem zu Bezeichnenden erfahrungsgemäss zusammenhängen. Diese Bezeichnung muss nur wieder, um witzig zu sein, überraschend, fremdartig, ganz ungehörig, die angegebenen Umstände müssen weithergeholt oder gänzlich unmöglich, trotzdem aber bezeichnend erscheinen. So ist es weithergeholt, wenn der Italiener einen, wenn nicht nach italienischen, so doch nach unseren Begriffen unentbehrlichen Teil der menschlichen Wohnung als denjenigen bezeichnet, dove anche la regina va a piedi; dagegen wird Unmögliches vorausgesetzt, wenn ich von einem Menschen sage, er sei so fett, dass sein Anblick Sodbrennen errege, oder wenn ich eine lange Nase — nach Haug — damit bezeichne, dass ich erzähle, sie sei für einen Schlagbaum gehalten worden, oder — nach Jean Paul — damit, dass ich angebe, ihr Eigentümer habe nicht sterben können, weil sein Geist, wenn er ihn habe aufgeben wollen, immer wieder in die Nase zurückgefahren sei. — Die letzteren Fälle könnten auch einer anderen Witzgattung

zugehörig scheinen. In der That ist es ein witziges Urteil, und speciell eine Art „Münchhausiade“, wenn ich jemand glauben machen will, der blosse Anblick des Fetten könne die angegebene Wirkung auf den Magen haben. Aber nicht um die Erzeugung dieses Glaubens handelt es sich hier, sondern um seine Verwertung zu einem anderen Zweck, nämlich eben zum Zweck der witzigen Bezeichnung. Dass iene Wirkung einen Augenblick für möglich gehalten werden könne, dies ist die Voraussetzung für die Möglichkeit, die übermässige Fettigkeit in der angegebenen Weise zu bezeichnen. Indem jener Gedanke in nichts zergeht, erscheint auch die Bezeichnung wiederum nichtig. So verhalten sich also Möglichkeit und Unmöglichkeit der behaupteten Wirkung, die das witzige Urteil machen, zur zutreffenden und zugleich nicht zutreffenden, kurz zur witzigen Bezeichnung, wie Voraussetzung und Folge; jene witzige Bezeichnung ist so wenig ein witziges Urteil, als die Voraussetzung die Folge ist.

Diese „witzige Bezeichnung durch abgeleitete Momente“ kann wiederum, wie die Beispiele zeigen, zugleich karikierend und speciell hyperbolisch sein. Sie ist andererseits bald rein spielend bald charakterisierend oder ironisierend. Auch sie wird zur witzigen Charakteristik und erweitert sich zur witzigen Charakterzeichnung. Man denke etwa an die Art, wie Heinz Percy's Charakter aus seinen Worten und der Art sich zu gebaren mit wenig Strichen zeichnet.

Neben dieser Art steht als zweite die eigentliche „witzige Begriffsverbindung“. Bei ihr sind dieselben beiden Möglichkeiten; die Begriffsverbindung ist sachlich in Ordnung und scheint nur nichtig, weil sie überraschend, fremdartig oder mit scheinbarem Widerspruch behaftet ist, oder sie ist unmöglich, scheint aber möglich, weil ein sachlicher Zusammenhang zu Grunde liegt, der nur gesteigert, ergänzt, verschoben, kurz witzig ausgebeutet wird. Die erstere Möglichkeit verwirklicht sich in der „witzigen Scheintautologie“ und dem „Oxymoron“ oder witzigen Scheinwiderspruch: — Beides ist vereinigt, wenn ich von Waschweibern oder alten Jungfern weiblichen und männlichen Geschlechtes rede —; sie verwirklicht sich andererseits in allen möglichen dem gewöhnlichen Sprachgebrauch zuwiderlaufenden, knappen, Mittelglieder auslassenden oder nach sachlicher Analogie gebildeten Begriffsverbindungen, so wenn Falstaff sagt: ich kann „keinen Schritt weiter rauben“ u. s. w.

Der zweiten Art sind zunächst die schon an anderer Stelle an-

geführten Fälle des „witzigen Widersinns“: Messingnes Schlüsselloch und dergleichen. Der Zusammenhang zwischen Messing und Schlüsselloch leuchtet ein, nur dass das Schlüsselloch nicht selbst aus Messing sein kann. Ebendahin gehört der doppelte Kinderlöffel für Zwillinge, der lederne Handschuhmacher und dergleichen. Sofern hier die sachlich zu Recht bestehende Begriffsverbindung witzig verschoben ist, kann der Witz als „karikierende Begriffsverbindung“ bezeichnet werden. Eine Abart wiederum ist das „witzige Fallen aus dem Bilde“ und die „witzige Bilderverwechselung“ — Mitten im tiefsten Morpheus — Beim ersten Krähen der rosenfingrigen Eos —; auch hier wird ja der Witz durch einen sachlichen Zusammenhang ermöglicht.

## Das witzige Urteil.

III. Das witzige Urteil bildet, wie schon gesagt, die dritte Hauptgattung. Bei ihr wird eine Wahrheit verkündigt in einer Form, die die ganze Aussage wiederum als nichtig, als blosses Spiel erscheinen lässt; oder eine Scheinwahrheit, die logisch in nichts zergeht. Wiederum beruht die witzige Aussage auf den genannten vier Arten des Vorstellungszusammenhanges.

A. 1. Ein witziges Urteil ist zunächst die „witzige Satzverdrehung“, die der witzigen Wortverdrehung entspricht. Ein Satz sagt genau genommen gar nichts, aber der Hörer erkennt ihn als geflissentliche Verdrehung eines anderen und findet die gemeinte Wahrheit heraus. Oder ein Satz enthält einen völligen Widersinn, der Hörer errät aber, was gesagt sein soll, aus der blossen Ähnlichkeit des Gesagten mit einem möglichen sinnvollen Satz. Im letzteren Falle ist die Verdrehung zum „witzigen Gallimathias“ geworden. Jedes Durcheinanderwerfen von Worten, allerlei falsche Konstruktionen können diesen Witzarten dienen.

Das Gegenstück bildet der „witzige Unsinn“, der an anerkannte Wahrheiten äusserlich anklingt und darum selbst für den Augenblick als Ausdruck einer Wahrheit genommen wird. Der wesentliche Unterschied ist, dass dort eine Wahrheit im Gewande des Unsinns, hier ein Unsinn im Gewande der Wahrheit auftritt.

2. Derselbe Erfolg kann erreicht werden durch allerlei äussere Sprachformen, die nun einmal erfahrungsgemäss der Verkündigung oder Eindringlichmachung der Wahrheit zu dienen pflegen. Es giebt allerlei Überzeugungsmittel, z. B. Gründe. Aber die stehen nicht

jederzeit zur Verfügung. Da müssen dann andere Mittel eintreten. Man betont, druckt gesperrt oder fett. Manche Schriftsteller lieben es, in dieser Weise dem Drucker das Überzeugen zu überlassen. Man kann sich darauf verlassen, dass sie um so betonter reden, je weniger Gründe sie haben. Dieses Mittels kann sich auch der Witz bedienen, so wie jedes unlogischen Mittels. Man betont den Widersinn, spricht ihn mit Emphase aus. Je grösser der Applomb und die Unverfrorenheit, desto eher wird das Vertrauen sich rechtfertigen, dass man wenigstens für den Augenblick den Eindruck der Wahrheit mache.

Ähnliche Wirkung haben andere Mittel. Man bringt eine Behauptung immer wieder vor, man bringt sie nebenbei, im Tone der Selbstverständlichkeit, man leitet sie ein mit einem „bekanntlich", citiert angeblich: wie schon der oder der grosse Gelehrte oder Dichter mit Recht gesagt hat; man kleidet sie in möglichst wissenschaftliche Form, spart auch langatmige Fremdwörter nicht; berühmte allermodernste Philosophen können dabei als Muster dienen. Endlich ist die poetische Form nicht zu verachten.

Immer beruht bei diesem „witzigen Erschleichen" der Eindruck des Witzes auf der Gewohnheit, Wahrheit zu suchen hinter dem äusseren Gewande der Wahrheit. Es stehen aber neben jenen Fällen andere, in denen nicht eine völlig neue Wahrheit verkündigt, sondern nur eine nichtsbedeutende in eine gewichtige verwandelt wird. Dazu dienen speciellere formale Mittel. Ein Beispiel ist die bekannte witzige Definition des Kopfes: „Der Kopf ist ein Auswuchs zwischen den beiden Schulterknochen, welcher erstens das Herausrutschen des Krawatt'ls verhindert, und zweitens das Tragen des Helmes bedeutend erleichtert". Dass der Kopf dies ist, bezweifelt niemand. Die Form der Definition aber macht daraus eine Wesensbestimmung. Sofern der Witz unmöglich wäre ohne die in der Definition thatsächlich liegende Wahrheit, die der Witz nur steigert oder ergänzt, scheint er freilich einer anderen sogleich zu besprechenden Art anzugehören. Indessen ist es eben doch diese äussere Form der Definition, durch die die Steigerung oder Ergänzung bewerkstelligt wird.

B. Worin diese andere Art bestehe, ist auch schon gesagt. Mit Veränderung eines schon citierten Jean Paul'schen Ausdrucks können wir sie als diejenige bezeichnen, die halbe, Viertelswahrheiten zu ganzen Wahrheiten macht.

1. Dies kann in doppelter Weise geschehen. Wir lassen uns

verführen, den Inhalt einer Behauptung zu glauben, oder momentan für möglich zu halten, weil Ähnliches allerdings vorkommen kann. Ich erzähle etwa allerlei eigene oder fremde Erlebnisse, wie sie im Einzelnen wohl erlebt sein könnten, die aber im Ganzen so ausserordentlich sind, und ein so merkwürdiges Zusammentreffen von Umständen voraussetzen würden, dass der Hörer, ohne mit Gründen widersprechen zu können, doch Grund hat die „witzige Aufschneiderei" für eine solche zu halten.

Oder ich steigere mögliche Vorkommnisse bis zur Unglaublichkeit oder Unmöglichkeit, doch so, dass ein gewisser Schein der Möglichkeit bleibt. Diese „witzige Übertreibung" haben wir schon unterschieden von der hyperbolischen Bezeichnung, die nicht etwas Ungeheuerliches glauben machen, sondern ein als wirklich Vorausgesetztes in ungeheuerlicher Weise bezeichnen will.

2. Mit diesen beiden Witzarten nahe verwandt und doch davon verschieden ist diejenige, durch die wir verführt werden die erfahrungsgemässe Beziehung zwischen einem Thatbestand und einem anderen gewohnheitsmässig festzuhalten, unter Umständen, unter denen dieselbe aus einleuchtenden Gründen nicht mehr stattfinden kann. Wir vollziehen, indem wir sie festhalten, einen falschen Analogieschluss, den wir doch sofort als falsch erkennen. Solche „Witze aus falschem Analogieschluss" sind die „Münchhausiaden" nach Art der schon einmal angeführten Erzählung Münchhausens, dass er sich selbst am Schopf aus dem Sumpf gezogen habe. Nicht minder die „witzigen Probleme": „Wie kann man mit einer Kanone um die Ecke schiessen? — Bekanntlich beschreibt das Geschoss eine Kurve; man braucht also nur das Rohr auf die Seite zu legen". Speciell als „Vexierwitze" könnte man die Witze bezeichnen, die auf Grund der falschen Analogie einen bestehenden Sachverhalt völlig auf den Kopf stellen, wie die Anklage gegen Schiller, dass er in seinem Wallenstein eine so abgedroschene Phrase vorbringe, wie „Spät kommt ihr, doch ihr kommt".

Wie bei diesen Witzen „Unsinn im Gewande der Wahrheit", so tritt auch hier in einer zweiten Art „Wahrheit im Gewande des Unsinns" auf. Ich denke an die „spielenden Urteile" im engeren Sinne, bei denen sachlich alles in Ordnung und nur die Form unfähig erscheint, überhaupt als Träger einer Wahrheit zu dienen. Hier findet Schleiermacher's Definition der Eifersucht ihre Stelle, und mit ihr alle möglichen wichtigen und banalen Wahrheiten, deren Form durch gleichartig wiederkehrende Worte oder auch nur

Konsonanten oder Vokale, durch Häufung sehr kurzer oder sehr langer Worte — man denke etwa an das Wortgefecht zwischen Äschylos und Euripides in Droysen's herrlicher Übersetzung der „Frösche" — durch scherzhafte Reimerei oder dgl. den Charakter des Spielenden und damit logisch Kraftlosen gewonnen haben. Als besondere Art hinzugefügt werden kann noch die „witzige Kürze", die mit einem Wort, einer Handbewegung eine Antwort giebt, oder ein Urteil fällt, und endlich so kurz werden kann, dass nur das beredte „witzige Schweigen" übrig bleibt.

## Die witzige Urteilsbeziehung.

IV. Die witzige Urteilsbeziehung setzt zwei — oder mehrere — Urteile in Beziehung. Dabei ist — sogut wie bei der witzigen Begriffsbeziehung — die Beziehung der eigentliche Träger des Witzes. Sie wird hergestellt durch Mittel, die doch logisch nichtig sind oder scheinen. Ebenso nichtig erscheint dann die Beziehung zwischen den Urteilen oder die Geltung, die einem Urteil aus dieser Beziehung erwachsen ist.

A. 1. Das erste logisch nichtige und trotzdem wirksame Mittel eine solche Beziehung herzustellen, die äussere Ähnlichkeit oder Gleichheit, begründet Witzarten von ziemlich verschiedenem Charakter. Vor allem sind wieder die beiden Fälle möglich, dass das eine Urteil ausgesprochen wird und das andere aus ihm erschlossen oder in ihm wiedererkannt werden muss, und dass die ausdrückliche Beziehung beider Urteile zu einander den Witz begründet. Dann aber verwirklicht sich wiederum jene Möglichkeit, die der „Doppelsinn-Witze", in verschiedener Art.

Das ausgesprochene Urteil lässt ein anderes ohne weiteres erraten in der „witzigen Zweideutigkeit" von der Art des bekannten „C'est le premier vol de l'aigle". Niemand konnte etwas dagegen einwenden, wenn der französische Hofmann die erste That des Louis Philipp, die Konfiskation der Güter der Orleans, als ersten Flug des Adlers, also als le premier „vol" de l'aigle bezeichnet. War sie aber le premier vol de l'aigle, dann war sie auch der erste Raub des Adlers, da in dem Satze beides liegt. Es folgt also aus der Annahme des einen Gedankens, durch das Mittel des Satzes, in dem er sich verkörpert, die Annahme des anderen Gedankens, nicht mit logischer, aber mit einer gewissen psychologischen Notwendigkeit. Genauer ist hier das Bindemittel das zweideutige Wort „vol".

Nicht so ohne weiteres ergiebt sich das Urteil, das erraten oder erschlossen werden soll, bei anderen Arten. Indem der französische Dichter auf die Aufforderung des Königs ein Gedicht zu machen, dessen sujet er sei, antwortet, le roi n'est pas sujet, erwartet er wiederum, dass man aus der Selbstverständlichkeit, die er sagt, dass nämlich der König nicht Unterthan sei, durch das Mittel des Wortes sujet das andere Urteil ableite, der König könne nicht sujet eines Gedichtes sein. Aber er erwartet es, weil das Wort sujet soeben von dem König in diesem anderen Sinne gebraucht worden ist. Der Dichter hat in seiner Antwort diesen Sinn mit demjenigen, den die Antwort voraussetzt, vertauscht. Wir können diese Witzart darum als „witzige Begriffsvertauschung" bezeichnen.

Dieselbe gewinnt anderen und anderen Charakter je nach dem Verhältnis, in dem die beiden Bedeutungen des einen Wortes zu einander stehen. Verhalten sie sich zu einander als engere und weitere Bedeutung, so mag man den Witz „limitierende" Begriffsvertauschung nennen. „Kann er Geister citieren? — Ja, aber sie kommen nicht" wäre ein Beispiel. Der Gefragte kann Geister citieren wie jedermann. Nehmen wir das Wort zugleich in dem engeren Sinne der Frage, so hat der Frager seine vollgültige Antwort.

Eine andere Abart der witzigen Vertauschung ist die „witzige Deutung". „Wenn ein Soldat in einem Wirtshaus mit einem Offizier zusammentrifft, so trinkt er sein Bier aus und geht nach Hause. — Was thust du also, wenn du in einem Wirtshause mit einem Offizier zusammentriffst? — Ich trinke sein Bier aus und gehe nach Hause". Hier ist das doppeldeutige auf den Soldaten und den Offizier beziehbare „sein" das Bindemittel.

Nicht immer ist es ein einzelnes Wort, dessen Doppelsinn beide Urteile entstehen lässt. Auch ein Satz als Ganzes, eine Frage oder Behauptung, endlich eine Handlung kann in doppeltem Sinn genommen werden und so den Witz begründen. Eine Handlung etwa ist Gegenstand der witzigen Sinnvertauschung, wenn der Bediente, dessen Herr im Zorn ein Gericht zum Fenster hinauswirft, Miene macht das ganze übrige Essen sammt Tischtuch etc. folgen zu lassen: der Herr wünschte ja wohl auf dem Hofe zu speisen.

Überall haftet hier der Doppelsinn an denselben unveränderten Zeichen. Muss mit diesen erst eine Veränderung vorgenommen werden, so entsteht die „witzige Urteilskarikatur", der witzigen Wortkarikatur entsprechend. Sie ist jenachdem Veränderung der

Interpunktion, der Betonung, oder einzelner Worte. Ich verwandle das Schiller'sche: „Mein Freund kannst du nicht länger sein" in die Frage: Mein Freund, kannst du nicht länger sein? als hätte Schiller jemanden diese Frage stellen lassen. Oder ich lasse Schiller sagen: Die schönen Tage von Oranienburg sind jetzt vorüber u. dgl.

Ihrer Stellung nach damit verwandt sind die „witzigen Übersetzungen", soweit sie eine in Gedanken vollzogene Karikatur der übersetzten Worte voraussetzen. „Vides, ut alta stet nive candidus Soracte — Siehst du, wie da der alte Kandidat Sokrates im Schnee steht". Zugleich rechnen sie auf Gleichklang von fremden Worten und solchen der eigenen Sprache, und vor allem auf den Umstand, dass die fremde Sprache eben eine fremde ist, bei der wir uns auf den ersten Blick allerlei unglaubliche Konstruktionen und Verdrehungen gefallen lassen.

Auch bei dieser Witzart soll noch aus dem einen Urteil, in dem der Witz enthalten ist, das andere wiedererkannt werden. Sehr viel weniger mannigfaltig als diese Gattung ist die andere, in der die ausdrückliche Beziehung der Urteile zu einander den Witz begründet. Wir wollen sie als „witzige Urteilsantithese" bezeichnen. „Es giebt viele Dinge zwischen Himmel und Erde, von denen sich unsere Schulweisheit nichts träumen lässt; aber noch viel mehr Dinge lässt sich unsere Schulweisheit träumen, die es weder im Himmel noch auf Erden giebt". Das zweite Urteil hat im Grunde mit dem ersteren inhaltlich wenig zu thun. Vermöge der äusseren Ähnlichkeit aber scheint es nur eine Modifikation desselben. Diese Art ist dem „Klangwitz" völlig analog.

2. Ebenso steht mit der witzigen Begriffsverbindung in Analogie die „witzige Urteilsverbindung", in der der Schein der logischen Zusammengehörigkeit von Urteilsinhalten erzeugt wird durch äussere Sprachmittel, die sonst erfahrungsgemäss die Zusammengehörigkeit bezeichnen.

Auf der Grenze zwischen dem witzigen Urteil und dieser neuen Witzart steht die „witzige Urteilsverschmelzung". Wenn ich „Galilei auf dem Scheiterhaufen zu Worms" in die Worte ausbrechen lasse: „Solon, Solon, gieb mir meine Legionen wieder" so verschmelze ich nicht weniger als fünf Urteile oder Thatsachen miteinander. Freilich stehen die Thatsachen auch an sich in einem gewissen Zusammenhang. Aber ihre Vereinigung in eine einzige ist doch nur durch die äussere Form, die in diesem Falle keine andere ist als die Form des einheitlichen Urteils, zuwege gebracht.

So pflegt auch bei den beliebten Vereinigungen unzusammengehöriger Schiller'scher und sonstiger Verse, die bald Verschmelzung bald Verbindung ist, eine gewisse sachliche Beziehung zu Grunde zu liegen. „Wie ein Gebild aus Himmelshöhen sieht er die Jungfrau vor sich stehen, die mit grimmigen Gebärden urplötzlich anfängt scheu zu werden“. Ausserdem trägt die äussere Form, das gemeinsame Pathos dazu bei, die äussere Verbindung als Träger einer sachlichen Zusammengehörigkeit und damit den ganzen Unsinn als wirkliches dichterisches Erzeugnis erscheinen zu lassen.

Es bedarf aber weder dieser sekundären äusseren Hilfsmittel noch irgendwelches einleuchtenden sachlichen Zusammenhangs, um die witzige Urteilsverbindung herzustellen. Ich lese in einer Zeitung Anzeigen aller Art ohne Pause hintereinander ab, verbinde was mir gerade einfällt, durch satzverbindende Worte, begründe eine Aussage durch ein Beispiel, das keines ist, eine Analogie, die nicht zutrifft, eine allgemeine Regel, die nicht hierhergehört — lediglich darauf vertrauend, dass der Hörer, durch die äussere Verbindung verführt, eine sachliche wenigstens suchen, oder durch die begründende Form, das „denn“, „also“, „wie z. B.“ getäuscht, einen Augenblick an eine wirkliche Begründung glauben, also dem nichts bedeutenden Satze die entsprechende Geltung zugestehen werde.

Immerhin wird auch hierbei der Witz gewinnen, wenn zur äusseren Form eine gewisse, nur logisch ungenügende, sachliche Beziehung hinzutritt. Dies gilt auch von einigen Fällen der witzigen Urteilsverbindung, die noch besondere Hervorhebung verdienen. Ich meine zunächst den „verdeckten Hieb“ oder die „gelegentliche Abfertigung“, die eine wichtige Bemerkung, durch die jemand getroffen werden soll, in einen ihr fremdartigen Zusammenhang zugestandener Thatsachen nebenbei einflicht, so dass sie als dazu gehörig und mit ihm gleich unangreifbar erscheint, oder die umgekehrt eine richtige Behauptung in einen Zusammenhang offenbar unsinniger Behauptungen gelegentlich verwebt und dadurch als gleichfalls unsinnig charakterisiert. Die Möglichkeit dieser Witzart beruht darauf, dass wir auch in unserem Glauben und Nichtglauben einem Gesetze der Trägheit unterliegen. Sind wir einmal im Zuge für wahr oder für nichtig zu halten, Beifall zu spenden oder zu verurteilen, so lassen wir uns nicht so leicht irre machen. Wir bedürfen sozusagen eines neuen Anlaufes, damit wir wieder kritikfähig werden. Aber eben dazu lässt uns die gelegentliche Bemerkung keine Zeit.

Diesem Falle steht zur Seite und doch in gewisser Art entgegen das „witzige Ceterum censeo“, das eine Behauptung dadurch beweist, dass es sie mit möglichst verschiedenartigen Thatsachen verbindet, und durch die Art der Verbindung als den Punkt erscheinen lässt, in dem alle die Thatsachen münden, oder von dem sie alle ausgehen.

Schliesslich muss noch ein Fall ganz besonders hervorgehoben werden, nämlich der Fall der nicht nur nebenbei ironisierenden, sondern eigentlich „ironischen Urteilsverbindung“. Sie ist wiederum „witzige Einschränkung“ oder „ironische Widerlegung“. Jene verkündigt eine angebliche Thatsache, z. B. volle Pressfreiheit, um dann Ausnahmen oder Einschränkungen hinzuzufügen, die von der Thatsache nichts mehr übrig lassen. Diese widerlegt ein scheinbar angenommenes Urteil — „Brutus ist ein ehrenwerter Mann; so sind sie alle ehrenwerte Männer“ — durch Thatsachen, die dasselbe scheinbar bestätigen. In beiden sind die Bedingungen der Ironie verwirklicht, insofern beide ein nichtiges Urteil, das erst wie ein gültiges auftritt, vernichten und in sein Gegenteil umschlagen lassen. Nur dass bei der ironischen Widerlegung auch der Schein der Bestätigung umschlägt. Das Mittel der Vernichtung sind beide Male Thatsachen. Damit ist eine zweite Art der Ironie gewonnen neben jener, die in der ironischen Bezeichnung uns entgegentrat.

B. Eine innere sachliche Beziehung und zwar zunächst eine innere Verwandtschaft oder teilweise Inhaltsgleichheit liegt der witzigen Urteilsbeziehung zu Grunde vor allem in den der witzigen Begriffssubstitution analogen Fällen, in denen eine Wahrheit in — logisch betrachtet — zu allgemeiner Form oder in Form einer Analogie, oder zu speciell ausgesprochen wird, doch so, dass aus dem vorhandenen Urteile das gemeinte, also jene Wahrheit, unmittelbar abgeleitet werden kann. Ich beantworte eine Frage, spreche ein Urteil, einen Tadel aus, nicht direkt, sondern in Form einer allgemeinen Wahrheit, eines Urteils, das sich auf ähnliche Dinge oder vergleichbare Verhältnisse bezieht, durch eine Geschichte, ein Beispiel, das ich erzähle oder an das ich erinnere.

Diese Witzart kann als „witzige Urteilssubstitution“, sie könnte, wenn es erlaubt wäre, das Wort Allegorie in seinem weitesten Sinn zu nehmen, auch als „witzige Allegorie“ bezeichnet werden. Wie bei der witzigen Begriffssubstitution, so sind hier die drei Möglichkeiten: die Substitution ist einfach logische, bildliche, parodische. Die beiden letzteren begründen das „witzig bildliche Urteil“ und das „parodische Urteil“.

Wiederum sind innerhalb der ersteren, nicht bildlichen oder parodischen Art diejenigen Unterarten die wichtigsten, die das gemeinte Urteil durch eines von verwandtem oder von speciellerem Inhalt ersetzen. Das Eine wie das Andere kann geschehen in einem Satze oder in längerer Rede: in Epigrammen, Sprichwörtern, wie sie der Volkswitz schafft, oder in ausgeführten Gleichnissen, Schwänken, Fabeln. „Aus ungelegten Eiern schlüpfen keine Hühner"; „Wer auf dem Markt singt, dem bellt jeder Hund ins Lied"; „Die Laus, die in den Grind kommt, ist stolzer als die schon drin sitzt", so sagt der Volkswitz, und drückt damit drastisch allgemeine Wahrheiten aus. Dagegen erzählt Hans Sachs in „St. Peter mit der Gais" eine Geschichte, um zu zeigen, wie thöricht es ist, Gott ins Weltregiment zu reden. — Nebenbei muss bemerkt werden, dass das volkstümliche Sprichwort aller möglichen Mittel des Witzes sich bedient, die in diesem Zusammenhange erwähnt wurden, deren eigentümliche Verwendung innerhalb des Volkssprichwortes aber nicht jedesmal bezeichnet werden konnte.

Auch das witzig bildliche Urteil ist vorzugsweise im Volkssprichwort zu Hause. Von der bildlichen Bezeichnung ist es dadurch unterschieden, dass es ganz in die Sphäre des Bildes sich begiebt und da urteilt. Es muss zunächst in der bildlichen Sphäre einleuchten, und es muss ebendarum auch einleuchten, wenn das Bild in die Sache übersetzt wird. „Die Nase hoch tragen" ist bildliche Bezeichnung. „Wer die Nase hoch trägt, dem regnet's hinein" ist ein bildliches Urteil. Solche Urteile werden witzig in dem Masse als sie zugleich fremdartig, überraschend, im Grunde zum Ausdruck ihrer Meinung logisch ungeeignet erscheinen. — In ausgeführterer Weise und kunstmässiger tritt das bildliche Urteil auf in der „Allegorie" im engeren Sinne. Man denke etwa an Schiller's „Pegasus im Joche".

Ebenso wie zur bildlichen Bezeichnung das bildliche Urteil, verhält sich zur parodischen Bezeichnung das parodierende Urteil. Es kann sich steigern bis zur ausgeführten Parodie, die Gewöhnliches in der Sprache und Form der hohen Epik oder umgekehrt Erhabenes in der Sprache des Alltagslebens darstellt. Die letztere Art der Parodie pflegt man auch wohl als Travestie zu bezeichnen. Kleidet das parodierende Urteil, was es sagen will, nicht nur im allgemeinen in die Sprache und Form, die nun einmal einer fremden Gedankenwelt eigentümlich ist, sondern in Worte, die einem bestimmten fremdartigen Gedankenzusammenhange ange-

hören, so wird es zum „parodierenden Citat“. Jedes Citat, das sich an Stelle einer direkten Aussage setzt, gehört hierher, wenn es genügend fremdartig klingt.

Bei Betrachtung der witzigen Begriffssubstitution hob ich besonders hervor die karikierende und speciell hyperbolische, andererseits die charakterisierende und ironische. Diese Unterschiede gelten auch hier. Aber nur auf die hierhergehörigen ironischen Urteile mache ich besonders aufmerksam. Wir begegneten dort einer ironischen Bezeichnung im engeren und eigentlichen Sinne. Dieser entspricht das einfache „ironische Urteil“. Es wäre ein parodierendes Urteil mit ironischem Charakter, wenn ich dem Wunsch eines anderen, eine Kleinigkeit, die er bei mir sieht, in die Hand oder an sich zu nehmen, mit den Worten begegnete: Die Sterne, die begehrt man nicht, man freut sich ihrer Pracht. Ich redete von Sternen und meinte etwas einem Sterne möglichst wenig Ähnliches. Ein ironisches Urteil aber hätte ich damit nicht gefällt. Dazu gehört, nach unserem Begriff der Ironie, dass das ganze Urteil als solches, indem es gefällt wird, zergeht und in sein Gegenteil umschlägt. Und ein einfaches ironisches Urteil kann nur dasjenige heissen, das ohne weiteres oder in sich selbst zergeht und umschlägt, indem es ins Dasein tritt. Ein solches ironisches Urteil fälle ich, wenn ich jemand lobe, dass er seine Pflicht gethan, so oder so sich verhalten habe, in keiner anderen Absicht, als um ihm zum Bewusstsein zu bringen, dass er alles das nicht gethan hat. Nur die Art des Urteils und die Gelegenheit, bei der es auftritt, machen hier, dass das Urteil ins Gegenteil umschlägt.

In allen vorstehend erörterten Fällen lässt der Witz aus einem Urteil ein anderes ableiten. Ihnen stehen diejenigen gegenüber, in denen er es selbst ableitet. Die Ableitung kann blosses Spiel sein, und sie kann wiederum eine neue Art der witzigen Ironie repräsentieren. In jenem Falle, dem der einfachen „witzigen Folgerung“, muss vor allem die Unerlaubtheit der Ableitung, in diesem, dem der „ironischen Folgerung“, vor allem die Nichtigkeit des Abgeleiteten einleuchten. Ich abstrahiere aus einem Begegnis, das mir erzählt wird, oder das ich selbst erlebt habe, und an dem nicht eben viel Besonderes ist, scherzend eine Regel, die auf das Erzählte passt, aber darum doch durchaus nicht aus ihm folgt, zum Beispiel aus einem kleinen Unfall, der jemand bei einem Spaziergang traf, die Regel, dass Spazierengehen eine höchst schädliche und naturwidrige Beschäftigung sei. Damit vollziehe ich eine, wenn auch

in dem angegebenen Beispiele nicht gerade erschütternde, witzige Folgerung.

Dagegen leitet die ironische Folgerung aus einem in sich nichtigen oder als nichtig angenommenen Urteile, dessen Recht sie scheinbar anerkennt, ein anderes ebenso nichtiges, bezw. das Recht zu einem solchen ab, um mit der Nichtigkeit dieses zugleich die Nichtigkeit jenes Urteils eindringlich zu machen. Bei dieser ironischen Folgerung ist die Ironie auf ihrer vollen Höhe. Durch ein selbst Nichtiges, in dessen Gewand sich die Wahrheit kleidet, also auf gleichem Boden oder mit gleichen Waffen, werden die Ansprüche des Nichtigen in ihr Gegenteil verkehrt.

Es kann dies aber in mannigfacher Weise geschehen. Ich illustriere eine thörichte allgemeine Behauptung durch „ironische Exemplifikation“, d. h. durch ein Beispiel, dessen Sonderbarkeit einleuchtet, oder bringe umgekehrt ein specielleres Urteil zu Fall durch „ironische Verallgemeinerung“; ich widerlege eine Lüge durch „ironische Analogie“, d. h. indem ich ihr nach Art des Gellert'schen Bauern eine andere gleichartige an die Seite setze. In der Regel wird diese ironische Analogie zugleich „ironische Steigerung“ sein. Kein besseres Mittel Aufschneidereien zu widerlegen, als indem man sie überbietet, und so die Aufschneiderei offenkundig macht.

Auch in Handlungen kann sich diese Witzart verwirklichen. Sie wird dann zum „witzigen Bezahlen mit gleicher Münze“. Ich behandle jemand, der an mir oder einem Dritten eine Ungeschicklichkeit oder ein Unrecht gethan hat, bei gleicher Gelegenheit in genau derselben Weise, nicht so, dass ich mich zu rächen, sondern vielmehr so, dass ich ihm Recht zu geben und daraus das gleiche Recht für meine Handlungsweise abzuleiten scheine. Indem ihm mein Unrecht einleuchtet, folgt dann daraus für ihn sein Unrecht und seine Beschämung.

2. Kaum habe ich nun nötig, die witzigen Urteilsbeziehungen, die auf erfahrungsgemässem Zusammenhang beruhen, noch besonders zu bezeichnen. Der Unterschied zwischen ihnen und der vorigen Art besteht nur eben darin, dass der erfahrungsgemässe Zusammenhang an die Stelle der teilweisen sachlichen Übereinstimmung tritt.

Auf Grund dieses Zusammenhanges lässt ein Urteil ein anderes erschliessen in den Fällen des „witzigen Erratenlassens“ im engeren Sinne. Ich lobe etwa, um mein Urteil über einen Gegenstand befragt, Nebensächlichkeiten, die nicht gemeint waren, und

gebe damit zu erkennen, dass ich den Gegenstand selbst nicht eben loben kann. Oder: — Ihr Herr Vater war ja auch ein ehrlicher Mann, sagt Heine zu einem Börsenbaron, der sich wundert, dass die Seine oberhalb Paris so rein und unterhalb so schmutzig sei, und fordert damit auf, diesen erfahrungsgemässen Zusammenhang auf den Herrn Baron zu übertragen und daraus sich über letzteren ein Urteil zu bilden.

Dagegen wird im Witze selbst aus einem Urteil, bezw. einer Thatsache ein Urteil von anderem Inhalt erschlossen, wenn Phokion das Klatschen der Menge mit der Frage beantwortet: Was habe ich Dummes gesagt? — Die „witzige Konsequenz", wie wir solche Fälle im Unterschied zur witzigen Folgerung nennen wollen, wendet sich hier zurück und lässt zugleich ein Urteil über die Thatsache, auf der sie beruht, erraten. Insofern ist sie besonderer Art, „Abfertigung durch witzige Konsequenz", und von der „einfachen witzigen Konsequenz", die nur scherzweise unerlaubte Konsequenzen zieht, verschieden.

Dagegen nähert sie sich der „ironischen Konsequenz", die, der ironischen Folgerung analog, aus einem nichtigen Urteil nach Gesetzen erfahrungsgemässer Zusammenhänge nichtige Urteile ableitet und so wiederum Thorheit durch Thorheit vernichtet.

## Der witzige Schluss.

V. Unter dem „witzigen Schluss" kann nach dem Bisherigen nur der Witz verstanden werden, der ausdrücklich in Schlussform auftritt. Denn ein Schluss vorausgesetzt wird im Grunde bei jedem Witze. Es ist aber bei ihm in der That die Schlussform das einzig Auszeichnende, während die Mittel dieselben sind, die in den anderen Hauptarten, vor allem den witzigen Urteilsbeziehungen, bereits vorliegen. So ist der witzige Schluss, der im zweiten Abschnitt angeführt wurde: „Wer einen guten Trunk thut etc., der kommt in den Himmel", der Art nach nur eine Reihe von witzigen Begriffsvertauschungen, bei denen Begriffe abwechselnd im engeren und im weiteren Sinne genommen werden.

Eine Einteilung nach den Mitteln, durch die der Witz zu stande kommt, ist die in Obigem versuchte Einteilung. Sie ist ebendamit nicht eine Einteilung nach dem ästhetischen Gesichtspunkt. Dieser Gesichtspunkt wird später zu seinem Rechte kommen.

---

# V. Abschnitt.

# Der Humor.

## XIV. Kapitel.

## Komik und ästhetischer Wert.

### Allgemeines über „ästhetischen Wert“.

Das ästhetisch Wertvolle ist in unseren Tagen gelegentlich vom Schönen unterschieden worden. Der Streit hierüber wäre jedoch ein blosser Wortstreit. Ich entziehe mich demselben, indem ich erkläre, dass ich unter dem Schönen, wie freilich im Grunde jeder, nichts anderes verstehe, als eben das ästhetisch Wertvolle. Das Verhältnis des Komischen zum ästhetisch Wertvollen ist also das Verhältnis des Komischen zum Schönen, und umgekehrt.

Wertvoll ist dasjenige, das Wert hat, d. h. das so beschaffen ist, dass es für uns erfreulich sein kann. Ästhetisch wertvoll ist dasjenige, das um seiner Beschaffenheit willen Gegenstand der ästhetischen Freude oder des ästhetischen Genusses sein kann.

Dies müssen wir nach einer bestimmten Richtung hin genauer bestimmen. Etwas kann Wert haben, weil es ein an sich Wertvolles, d. h. vermöge seines blossen Daseins Erfreuliches schafft, hervorbringt, ermöglicht, etwa eine wertvolle Erkenntnis, oder eine wertvolle Erinnerung, oder das Dasein eines von ihm unterschiedenen wertvollen Objektes. Solcher Wert ist Nützlichkeitswert. Dabei nehme ich dies Wort, wie man sieht, nicht im engsten, sondern in einem weiteren, über die blosse praktische Nützlichkeit hinausgehenden Sinne.

Davon nun unterscheidet sich der ästhetische Wert, sofern er Wert des wertvollen Objektes selbst ist, also ein Wert, dessen wir inne werden, indem wir nur dies Objekt, so wie es ist oder sich uns darstellt, uns vergegenwärtigen und auf uns wirken lassen. Mit einem Worte, der ästhetische Wert ist Eigenwert; der ästhetische Genuss Genuss dieses Eigenwertes.

Hiermit ist nicht etwa eine Definition des „ästhetischen Wertes“ gegeben, sondern nur gesagt, welcher umfassenderen Gattung von Werten der ästhetische Wert angehöre. Auch das sinnlich Angenehme und das sittlich Gute sind ja an sich wertvoll. Ich habe

also hier lediglich das ästhetisch Wertvolle mit diesen anderen Arten des Wertvollen zusammengeordnet.

Aber vielleicht gesteht man mir das Recht dieser Zusammenordnung nicht zu. Oder man findet, damit sei ein Standpunkt bezeichnet, dem gegenüber andere Standpunkte möglich seien.

Dann bemerke ich, dass ich hier allerdings nicht einen Standpunkt vertreten, sondern eine Thatsache feststellen will. Die Thatsache aber, um die es hier sich handelt, ist im wesentlichen eine Thatsache des Sprachgebrauches.

Es handelt sich um den „ästhetischen Wert". Nicht jeder ästhetische Wert ist Wert eines Kunstwerkes. Auch Naturobjekte haben ästhetischen Wert. Wohl aber gilt das Umgekehrte: Jedes Kunstwerk hat, sofern es diesen Namen verdient, ästhetischen Wert. Daraus folgt, dass das Spezifische des ästhetischen Wertes nur in Etwas liegen kann, dem wir auch beim Kunstwerke, und zwar bei jedem Kunstwerke begegnen.

Andererseits könnte ein Kunstwerk, nicht überhaupt, sondern als solches, auch noch einen anderen als den ästhetischen Wert haben. Und es könnte speciell sein „Kunstwert" in einem solchen von „ästhetischen" Werten prinzipiell verschiedenen Werte bestehen.

Dann ist unsere Frage eine doppelte. Sie lautet einmal: Was macht den Wert des Kunstwerkes? und zum anderen: Was macht seinen ästhetischen Wert?

Zunächst fragen wir: Worin besteht der Sinn des Wortes „Kunst"? Darauf sind verschiedene Antworten möglich. Etwa: „Kunst" kommt von „Können". Kunst ist also jedes Können u. s. w.

Indessen der Sprachgebrauch unterscheidet auch deutlich zwischen „Kunst" und „Kunst". Es giebt eine „Kunst", von der die Kunstgeschichte berichtet, die denjenigen, der sie treibt, zum Künstler, nicht zum blossen Handwerker oder „Artisten" stempelt. Diese Kunst ist es, deren Erzeugnisse ästhetischen Wert und „Kunstwert" besitzen.

Um nun den Sinn dieser „Kunst" festzustellen, giebt es soviel ich sehe, nur einen Weg. Wir müssen fragen, welche Arten derselben vorliegen; was für Erzeugnisse der menschlichen Thätigkeit nach jedermanns Meinung, in jenem eben angedeuteten engeren oder höheren Sinne des Wortes, Kunstwerke sind.

Diese Frage aber beantworten wir, indem wir uns erinnern, dass beispielsweise die Poesie, die Malerei, die Plastik, die Architektur, die Musik allgemein als solche Künste bezeichnet werden.

Die Frage lautet also: Was haben diese Künste Gemeinsames? Dies Gemeinsame muss den allgemeinen Sinn des Wortes „Kunst" ausmachen.

## Erkenntniswert und ästhetischer Wert.

Ich habe oben vom ästhetischen Wert die Nützlichkeitswerte, im weiteren Sinne dieses Wortes, unterschieden. In verschiedenen solchen Nützlichkeitswerten könnte der Sinn der Kunst gefunden werden. Ich schliesse hier gleich diejenigen aus, die niemand mit dem Werte, den das Kunstwerk, eben als Kunstwerk hat, oder kurz: mit dem künstlerischen Werte des Kunstwerkes verwechselt: etwa den Kaufwert eines Gemäldes, oder den zufälligen Affektionswert, oder den Wert als kunsthistorisches Dokument, oder endlich den praktischen Wert, wie ihn etwa die Musik, als kriegerische Musik, besitzt.

Dann bleiben noch übrig allerlei Erkenntniswerte oder durch Erkenntnis vermittelte Werte. Hiermit habe ich schon einen Unterschied angedeutet, den wir festhalten wollen. Es bestehen offenbar die beiden Möglichkeiten: Das Kunstwerk kann seinen Wert haben, weil es Erkenntnis vermittelt; oder dieser Wert beruht darauf, dass uns das Kunstwerk das Dasein eines Wertvollen ausser ihm selbst erkennen lässt. Im ersteren Falle wäre der Wert des Kunstwerkes der Wert einer Erkenntnis, die Wertschätzung des Kunstwerkes Freude an einem Erkennen als solchem, an einem Wissen, an einer Einsicht. Im letzteren Falle dagegen wäre der Wert des Kunstwerkes der Wert dessen, was wir aus der Betrachtung desselben erkennen, die Wertschätzung des Kunstwerkes wäre die Freude — nicht an einem Erkennen, sondern an einem, durch Hilfe des Kunstwerkes erkannten Objekte oder Thatbestande.

Achten wir zunächst auf die erstere Möglichkeit. Man sagt etwa, das dramatische Kunstwerk „zeige" uns, wie es in der Welt zugehe, was es um Menschen, Menschenleben und Menschenschicksal für eine Sache sei.

Hier erhebt sich sofort ein Bedenken. Über die Wirklichkeit Aufschluss geben können uns doch nur Thatsachen, die der Wirklichkeit angehören, oder von denen wir wissen, dass sie mit der Wirklichkeit übereinstimmen. Die erdichteten Charaktere und Schicksale des dramatischen Kunstwerkes insbesondere müssen von uns als der Wirklichkeit gemäss erkannt sein, wenn sie als über die Wirklichkeit belehrend von uns anerkannt werden, wenn wir also

aus ihnen Belehrung schöpfen sollen. Ist dies nicht der Fall, fehlt uns der Eindruck der Wirklichkeitsgemässheit, so sehen wir in ihnen eben willkürliche Erzeugnisse der dichterischen Phantasie, die mit der Wirklichkeit nichts zu thun haben. Diesen Eindruck der Wirklichkeitsgemässheit können wir aber nur gewinnen, wenn wir bereits wissen, wie es um die Wirklichkeit bestellt ist.

Indessen so meint man die Sache nicht. Wir sollen nicht über das, von dem wir vorher keine Kenntnis haben, im Kunstwerk belehrt werden; sondern es soll uns, was wir schon wissen, „gezeigt“, vor Augen gestellt, zur Anschauung gebracht werden. Unser wissenschaftliches Wissen ist ein allgemeines, abstraktes, in allgemeine Begriffe und Regeln gefasstes. Im Kunstwerk dagegen tritt uns an Stelle der Regel der bestimmte einzelne Fall entgegen, nicht ein beliebiger, sondern ein typischer oder charakteristischer, bei dem zugleich allerlei weggelassen ist, was nicht zur Sache gehört. Das Kunstwerk zeigt uns unser Wissen, in dem einen Falle in eigentümlicher Weise verdichtet, so das wir daraus unmittelbar und zugleich in besonderer Reinheit, Klarheit, Einfachheit das Wesentliche bestimmter Thatsachen und Verhältnisse der Wirklichkeit wiedererkennen.

Solches Wiedererkennen hat zweifellos Wert. Es freut uns, wenn wir an einem Exemplar einer Gattung, etwa an einer Pflanze, die Eigentümlichkeit der Gattung besonders leicht und unmittelbar wiedererkennen. Es freut uns das Experiment, das uns ein physikalisches Gesetz in besonders unmittelbar anschaulicher Weise vergegenwärtigt. Gleichartig wäre die Freude an jenem Wiedererkennen der Gesetze oder der allgemeinen Weisen des Geschehens in der Menschenwelt, wenn uns in einem dramatischen Kunstwerk ein besonders klarer und einleuchtender Fall desselben vorgeführt wird.

Aber wenn uns nun auch die Dramatik die Freude solchen Wiedererkennens oder solcher anschaulichen Auffassung der bekannten Wirklichkeit verschaffen kann, wie ist es in diesem Punkte mit der Musik bestellt?

Es ist klar: Was die Musik giebt, ist völlig anderer Art. Die Musik schliesst unmittelbar in sich Weisen der Bewegung, ein Jubeln, ein Klagen, ein sehnsuchtsvolles Verlangen, rasches Stürmen, sanftes Gleiten. Alles dies erleben wir in uns, wenn wir die Musik hörend uns zu eigen machen. Dies Erleben ist beglückend. Was wir so unmittelbar erleben, macht den Wert des musikalischen Kunstwerkes.

Hierauf kann man erwidern: Musik sei eben nicht Dramatik. Kein Wunder, wenn beide Verschiedenes leisten.

Aber man vergesse nicht, was hier in Frage steht. Es ist der Sinn der „Kunst“. Was will die menschliche Thätigkeit, die man mit diesem Namen bezeichnet? Zweifellos sind die Künste von einander verschieden. Und demgemäss ist von vornherein klar, dass sie Verschiedenes wollen müssen. Die Dramatik will dies, die Bildnerei jenes, die Musik ein Drittes. Aber ich frage hier nicht: Was will die Dramatik als Dramatik, die Bildnerei als Bildnerei, die Musik als Musik; sondern: Was wollen sie alle, als Beispiele des einen Begriffes der „Kunst“. Welches Eigenartige an allen diesen Künsten macht sie dazu? Was charakterisiert sie als Arten der Kunst? Was berechtigt sie alle diesen selben Namen zu tragen? Wie die Künste, so wollen auch die Wissenschaften Verschiedenes. Dennoch erkennt jedermann das Recht der Frage an: Was Wissenschaft überhaupt wolle. Das gleiche Recht muss die Frage haben, was die Kunst überhaupt wolle.

Auf diese Frage haben wir nun einstweilen die negative Antwort gewonnen: Es ist unmöglich, dass der spezifische Sinn der „Kunst“ darin bestehe, ein „Wiedererkennen“ der bezeichneten Art zu ermöglichen oder die Freude eines solchen Wiedererkennens zu gewähren. Es ist unmöglich, dass die Kunst als solche die Aufgabe habe uns eine einfachere, leichtere, klarere Auffassung von Dingen oder Vorgängen der Wirklichkeit zu verschaffen.

Oder dürfen wir nicht Wissenschaft und Kunst, so wie wir soeben thaten, in Parallele stellen? Ist zwar die Wissenschaft einheitlich, und auf das gleiche Ziel gerichtet, Kunst aber ein Sammelname für Heterogenes?

Dann beachte man, wie heterogen unter solcher Voraussetzung die Künste im Vergleich miteinander sein müssten. Jenes Wiedererkennen, jene einfache, klare, leichte Auffassung ist ein intellektueller Vorgang, ein Akt des Verstandes, die Freude daran intellektuelle Freude. Solche Freude zu gewähren soll der eigentliche Sinn und Zweck gewisser Künste sein, während andere ihrer Natur nach bestimmt sind, eine völlig andere Seite unseres Wesens in Thätigkeit zu setzen.

Fassen wir diesen Gegensatz in seiner vollen Schärfe. Es giebt einen fundamentalsten Gegensatz des psychischen Geschehens oder des „Vorstellungsablaufes“. Dieser Gegensatz ist kein anderer als der Gegensatz des logischen Verhaltens, des Intellektes, der

Verstandesthätigkeit einerseits, und jeder sonstigen Weise der psychischen Thätigkeit andererseits. In unserem logischen Verhalten, unserem Denken und Erkennen, ist der Vorstellungsverlauf objektiv bedingt, das heisst: er ist bedingt und einzig bedingt durch die Weise der Objekte unseres Bewusstseins, ohne unser Zuthun, als diese bestimmten Objekte in uns aufzutreten und in dieser bestimmten Weise miteinander verbunden zu sein. Er ist objektiv bedingt, das heisst: wir, unser ganzes Wesen, verhält sich zur Beschaffenheit der Bewusstseinsobjekte und der Weise ihrer Verbindung passiv oder gleichgültig. Unsere Neigungen und Wünsche, dass etwas so oder so sei, sind in solchem Vorstellungsverlauf ausser Wirkung gesetzt. Es giebt innerhalb desselben nur ein Interesse, nämlich das Interesse, ohne alles Interesse an der Beschaffenheit des Vorgestellten und der Weise seiner Verbindung lediglich den Forderungen zu genügen, die die Objekte des Bewusstseins an uns stellen, oder lediglich der „objektiven Nötigung“ zu gehorchen, der wir unterliegen, wenn wir jede Reaktion unseres Wesens dem Inhalte der Objekte und der Weise ihrer Verbindung gegenüber unterlassen.

Diesem objektiv bedingten Vorstellungsverlauf oder inneren Verhalten steht gegenüber das subjektiv bedingte, von dem das völlige Gegenteil gilt. Der Vorstellungsverlauf ist subjektiv bedingt, das heisst: es kommt darin eben die Anteilnahme unserer Persönlichkeit oder die „Reaktion“ unseres Wesens auf den Inhalt des Vorgestellten und die Beschaffenheit der Vorstellungszusammenhänge zur Aussprache. Es giebt sich darin kund, was das Vorgestellte für uns, so wie wir einmal sind, bedeutet, ob seine Beschaffenheit mit unserem Wesen einstimmig ist, oder ihm widerstreitet, ihm zusagt oder widerstrebt, ob sie uns erfreut, erhöht, ausweitet, oder in uns Unlust weckt, uns niederdrückt, uns einengt. — Es ist, nebenbei bemerkt, eine gar nicht selbstverständliche, sondern höchst merkwürdige Thatsache, dass diese beiden Weisen psychischer Bethätigung nicht nur nebeneinander existieren, sondern vollkommen unabhängig voneinander sich vollziehen können, dass wir also das eine Mal logisch oder erkennend thätig sein, das heisst unseren Wünschen, oder der Reaktion unseres Wesens auf die Beschaffenheit des Vorgestellten den Einfluss auf den Vorstellungsverlauf verbieten, das andere Mal dagegen eben diesen Reaktionen unseres Wesens uns überlassen können. Es ist eine merkwürdige Sache um diese wechselseitige Selbständigkeit von „Verstand“ und „Gemüt“.

Und in diese verschiedenen psychischen Lebensgebiete nun

sollen die „Künste“ sich teilen. Gewisse Künste sollen an den „Verstand“, andere an das „Gemüt“ sich wenden. Bei einigen soll die Frage lauten: Was oder wie ist dies, bei anderen: Wie vermag mich dies innerlich anzumuten. Offenbar gehörten jene Künste demselben Lebensgebiete an, dem die Wissenschaft angehört, diese dem Gebiete des psychischen Lebens, das für die Wissenschaft ihrer Natur nach nicht besteht und nicht bestehen darf.

Angenommen, das Wort Kunst hätte in der That unserem Sprachgebrauch zufolge diese grundsätzlich verschiedene Bedeutung, so müssten wir, da doch Begriffe im wissenschaftlichen Zusammenhange nicht völlig Heterogenes vereinigen sollen, uns entschliessen von jetzt an nur noch die eine Gruppe von Künsten mit diesem Namen zu bezeichnen. Und zwar müsste dies die Gruppe sein, der die Musik angehört. Die andere könnte dann etwa unter dem Namen „Künste der Belustigung des Verstandes und Witzes“ zusammengefasst werden.

Indessen diese Scheidung ist nicht erforderlich. Wir dürfen von vornherein annehmen, dass diejenigen, die den Wert der Werke gewisser Künste, etwa der Dramatik oder der Malerei oder der Plastik, darein setzen, dass sie uns etwas wiedererkennen lassen, uns etwas zeigen, uns Rätsel lösen, in die Wirklichkeit oder das Leben einen Einblick gewähren, uns von Thatsächlichem Verständnis schaffen, uns eine leichte, sichere, anschauliche Auffassung desselben ermöglichen, oder wie die Wendungen sonst lauten mögen, — dass sie alle im Grunde nicht meinen, was sie sagen, oder dass sie bei dem, was sie sagen, Anderes stillschweigend voraussetzen, oder ihnen selbst unbewusst mit einschliessen.

Und es ist leicht zu sehen, was dies sein muss. Zweifellos hat ja die dramatische Kunst, — um speciell bei dieser zu bleiben — die Absicht uns durch Vorführung charakteristischer Fälle zu zeigen, was es um Menschendasein und Menschenschicksal für eine Sache ist. Aber damit ist nicht gesagt, dass hierin ihre Endabsicht besteht. Wer mir dergleichen „zeigt“, kann ja gar nicht umhin — da ich doch nun einmal auch Mensch bin — mir zugleich den entsprechenden Eindruck zu schaffen. Und zeigt er mir's in der Weise, wie es die Dramatik thut, dann heisst dies: Ich lebe in ganz eigenartig eindrucksvoller Weise das Menschendasein und Menschenschicksal mit. Meine Persönlichkeit, — nicht mein die Thatsachen nur einfach hinnehmender Verstand, — findet darin ihre eigenen Lebensmöglichkeiten, Lebensbedürfnisse, Lebensantriebe verwirklicht.

Fassen wir die Sache so, dann verstehen wir, warum die Dramatik mir Leben „zeigt“, mir einen „Blick“ in dasselbe gewährt, mich dasselbe leicht, sicher, anschaulich „auffassen“ lässt; und wiefern sie dies, als Gattung der „Kunst“, notwendig thut. Das Leben, das ich mitleben soll, muss eben doch für mich da sein. Es kann aber für mich im Kunstwerk da sein, nur soweit ich in demjenigen, was das Kunstwerk meinen Sinnen bietet, ein mir bekanntes, nämlich aus der Wirklichkeit bekanntes Leben „wiedererkenne“. Ich muss die Sprache des Kunstwerkes „verstehen“, wenn es überhaupt für mich eine Sprache reden soll. Und je tiefer das Kunstwerk in das mir bekannte Leben greift, und mich einen „Blick“ in dies Leben und seine „Rätsel“ thun lässt, desto tiefer geht auch mein Miterleben. Andererseits, je leichter, klarer, unmittelbarer dies Leben von mir aus dem Kunstwerk herausgelesen werden kann, umso sicherer und reiner kann mein Miterleben geschehen.

So besteht also der allgemeine Sinn der Kunst, mag sie nun Musik oder Dramatik oder sonstwie heissen, darin, dass ich — nicht an einer Verstandeseinsicht oder Bethätigung des Intellektes, sondern an der Bethätigung meiner zu innerem Anteil fähigen Persönlichkeit reicher werde. Nur verwendet dazu natürlich jede Kunst die Mittel, die sie hat. Die Musik hat aber dazu nun einmal die Töne, die Dramatik das Mittel einzelne Gestalten und Erlebnisse uns „schauen“ zu lassen.

Und damit ist zugleich das Allgemeinere gesagt, dass der Wert des Kunstwerkes nicht das eine Mal in etwas besteht, wozu uns das Kunstwerk Gelegenheit giebt, oder wozu es dienlich ist, das andere Mal in einem dem Kunstwerk selbst Angehörigen, sondern dass derselbe in jedem Falle der letzteren Art, also Eigenwert des Kunstwerkes ist. Solcher Eigenwert ist ja der Wert des in der Musik verwirklichten und ebenso der Wert des im Drama von uns „wiedererkannten“ Lebens. Dagegen wäre der Wert unseres Wiedererkennens, unserer klaren, einfachen Auffassung etc. nicht ein dem Kunstwerke selbst eigener, nicht ein unmittelbar in ihm liegender.

## „Verständnis“ des Kunstwerkes.

Wir müssen nun aber diesen Sachverhalt noch nach anderer Richtung hin feststellen. Ich gelangte zu demselben, indem ich nach dem spezifischen Sinne des alle Künste umfassenden Wortes „Kunst“ fragte. Man könnte nun sagen: Es giebt auch eine Befriedigung des Verstandes, die allen Künsten gemeinsam ist.

Nämlich die Befriedigung aus der Erkenntnis der Weise, wie „es" gemacht wird oder gemacht ist, aus der Einsicht in die künstlerische Thätigkeit oder Leistung, wie sie im Kunstwerk offenbar wird, aus dem „Verständnis" des Kunstwerkes in diesem Sinne.

Auch solche Wendungen sind wiederum nicht eindeutig. Dreierlei sogar kann damit gemeint sein. Zunächst dasjenige, was damit unmittelbar gemeint scheint: Ich freue mich über meine Einsicht als solche, über die Thatsache, dass ich verstehe, wie das Kunstwerk dazu kommt, als dies Kunstwerk dazusein, wie die Bedingungen des vorliegenden künstlerischen Ergebnisses zu eben diesem Ergebnisse zusammengewirkt haben oder zusammenwirken.

Dann ist zu bemerken, dass die Einsicht in die Unfähigkeit des Künstlers, in die Vergeblichkeit seiner Bemühungen, in die Zweckwidrigkeit der von ihm aufgewendeten Mittel, genau ebensogut „Einsicht" ist, wie die Einsicht von entgegengesetztem Inhalte. Und jene Einsicht kann eine ebenso klare und sichere, also vom rein intellektuellen Standpunkt ebenso befriedigende Einsicht sein. Wird man nun sagen, ein Kunstwerk habe, als Kunstwerk, Wert, auch wenn es nur die Möglichkeit einer solchen Einsicht, oder eines solchen Verständnisses gewährt, wenn ich aus ihm möglichst deutlich ersehe, welchen Bedingungen es seine Leerheit und Mangelhaftigkeit verdankt, und wiefern aus diesen Bedingungen nur eben dies Ergebnis entstehen konnte. Zweifellos hat dieses Verständnis Wert. Aber es ist darum nicht Verständnis eines wertvollen, sondern eines wertlosen „Kunstwerkes". Nichts Schlechtes in der Welt wird dadurch gut, dass ich verstehe, oder einsehe warum es nicht besser ist.

Zweitens kann die Meinung diese sein: Ein Kunstwerk hat Wert in dem Masse, als darin das Vermögen des Künstlers, irgendwelche, gleichgültig ob sinnvolle oder widersinnige Absicht zu verwirklichen, sich kund giebt. Offenbar stehen wir hiermit schon au einem völlig anderen Standpunkte. Die Befriedigung ist jetzt nicht mehr eine solche des Verstandes. Wir sollen im Kunstwerk die Geschicklichkeit oder die Begabung des Künstlers erkennen. Aber indem wir sie erkennen, ist sie für uns da. Wir freuen uns nicht mehr darüber, dass wir erkennen, sondern wie freuen uns über das Erkannte. Die Geschicklichkeit des Künstlers, oder allgemeiner gesagt, der Künstler, ist Gegenstand unserer Freude. Der Wert des Kunstwerkes ist der Wert des künstlerischen Könnens, das wir aus dem Kunstwerke erschliessen.

Dagegen könnte zunächst eingewandt werden, dass wir uns doch sonst über eine auf Wertloses oder Widersinniges verwendete Geschicklichkeit nicht zu freuen, sondern sie zu beklagen pflegen. Wir nennen denjenigen, der seine Geschicklichkeit so missbraucht, einen Narren. Das Erste, was wir vom Menschen fordern, also doch auch wohl vom Künstler fordern dürfen, ist, dass er Sinnvolles wolle, sich vernünftige Zwecke setze.

Es kommt aber hinzu, dass wir in den allerwenigsten Fällen von den Absichten eines Künstlers eine genaue Kenntnis haben können. Angenommen, ein Stümper behauptete, er habe in jedem seiner Werke genau das beabsichtigt, was darin erreicht sei, und wir könnten ihm nicht das Gegenteil beweisen; dann müssten wir der hier vorausgesetzten Theorie zufolge seine Werke sämtlich für vollendete Kunstwerke ansehen. Dann wer genau das erreicht, was er beabsichtigt, zeigt jederzeit, dass er zur Erreichung seiner Absicht vollkommen „geschickt" ist. Oder, müssen wir in einem Falle zweifeln, ob ein „Kunstwerk" dem Ungeschick sein Dasein verdankt, oder genau so gemeint ist, wie wir es vor uns sehen, so müssen wir ebendamit zugleich zweifeln, ob es ein grosses Kunstwerk oder das völlige Gegenteil davon sei. Vielleicht neigen wir erst zur ersteren Ansicht; dann sagen wir: das ist eine Stümperei. Nachher scheint uns die letztere Ansicht die glaubhaftere; dann brechen wir in Kunstbegeisterung aus.

Aber auch dies ist nicht die Meinung der Theorie, die den Wert des Kunstwerkes auf das künstlerische „Können" zurückführt. Mit diesem künstlerischen Können ist eben das k ü n s t l e r i s c h e Können gemeint, d. h. das Können, das auf künstlerische Absichten gerichtet ist. Dann hängt alles an der Frage: Was sind „künstlerische" Absichten.

Gewiss nun sind dies nicht solche Absichten, die zu irgend einer Zeit ein „Künstler" hat. Ein Künstler kann allerlei Absichten haben, z. B. Essen und Schlafen. Er kann auch in seiner Kunst die Absicht haben, von sich reden zu machen, zu verblüffen, oder um jeden Preis Geld zu erwerben. Sondern künstlerische Absichten sind solche, die ein Künstler a l s K ü n s t l e r hat. Einem Künstler, so sagt man mit vollem Rechte, ist in seiner Kunst alles erlaubt. Noch mehr: Alles was ein Künstler will und thut, hat ebendamit absoluten künstlerischen Wert. Aber wann ist ein Künstler ein Künstler? In welchem Wollen und Thun stellt er sich als Künstler dar?

Damit sind wir wiederum angelangt bei unserer ersten Frage.

Was macht den specifischen Sinn des Wortes „Kunst“ aus? Wir sahen: Kunst ist gerichtet auf Erzeugung eines in sich selbst Wertvollen. Das Kunstwerk schliesst in sich selbst etwas, das, wenn wir es in uns aufnehmen, unsere, der Anteilnahme an vorgestellten Inhalten fähige Persönlichkeit, oder, wie ich statt dessen auch kurz sagte, das unser „Gemüt“ bereichert, erweitet, erhöht. Ein solches in sich selbst Wertvolles wird also notwendig der Inhalt der künstlerischen Absicht sein, ein solches will der Künstler, als Künstler. Und das Kunstwerk hat Wert, wenn wir daraus ersehen, der Künstler habe eine solche Absicht gehabt, und zugleich die Fähigkeit besessen, dieselbe zu verwirklichen.

Was nun aber heisst dies anders als: Das Kunstwerk hat Wert, wenn es in sich selbst einen wertvollen Inhalt trägt. Die Verwirklichung der künstlerischen Absicht, so wie sie in einem Kunstwerke vorliegt, das ist doch eben das Kunstwerk. Sie ist, sofern die künstlerische Absicht auf einen an sich wertvollen, oder positive Anteilnahme hervorrufenden Inhalt gerichtet ist, das im Kunstwerke enthaltene Wertvolle oder positive Anteilnahme Erzeugende. Und: das Können des Künstlers ist im Kunstwerke oder spricht sich darin aus, dies heisst nichts anderes als: Dies Wertvolle ist nicht bloss der Absicht nach, sondern wirklich da. Vielleicht kann der Künstler auch sonst noch allerlei. Aber das Können, das in einem bestimmten Kunstwerk vorliegt, kann nun und nimmer etwas anderes sein, als genau das, was dies bestimmte Kunstwerk dem Beschauer, der es in allen seinen Teilen und Zügen auffasst, bietet.

Natürlich ist dieser Inhalt des Kunstwerkes dann auch in gleicher Weise für mich da, wenn ich an den Künstler und seine Bemühungen, oder die dabei aufgewendete Kunst gar nicht denke, sondern nur dem Kunstwerk als solchem, oder als wäre es vom Himmel gefallen, mich hingebe.

Dies weist nun auf zwei mögliche Standpunkte der Betrachtung. Der eine nimmt das Kunstwerk thatsächlich wie ein Geschenk des Himmels. Der andere erinnert sich, dass es nicht daher stammt, sondern einem Künstler und seinem Wollen und Können sein Dasein verdankt. Jener Standpunkt ist der rein ästhetische, dieser der Standpunkt des ästhetischen Theoretikers oder des naturgemäss am künstlerischen Thun interessierten Künstlers.

Aber beide Standpunkte betrachten doch nur dieselbe Sache von verschiedenen Seiten. Und sie ergeben demgemäss keine verschiedene Beurteilung des Kunstwerkes und seines Wertes. Ich

kann nicht dem künstlerischen Können und Thun, so wie es in einem bestimmten Kunstwerk steckt oder sich kund giebt, Wert beimessen, ohne eben damit dem Kunstwerke einen gleichartigen Wert beizumessen. Es kommt nur in jenem Falle hinzu, dass ich mein Wertbewusstsein zugleich auf den Künstler übertrage, oder ihn, als Ursache des Wertvollen, das ich vor mir sehe, in meine Wertschätzung mit einbeziehe.

Nicht anders verhält es sich mit allerlei verwandten Wendungen. Wir bewundern, so sagt man, im Kunstwerk die Phantasie, die schöpferische Kraft, die Individualität des Künstlers. Von allem dem kann uns aber wiederum das Kunstwerk nur Kunde geben, sofern es im Kunstwerk realisiert ist. Die Phantasie des Künstlers, die uns im Kunstwerk entgegentritt, und uns erfreut, das sind die im Kunstwerk verwirklichten Gestalten seiner Phantasie; der Reichtum dieser Phantasie ist der Reichtum des Inhaltes des Kunstwerkes. Ebenso ist die Individualität des Künstlers, wie sie im Kunstwerk sich zeigt, die Individualität, der Charakter, die in sich einstimmige und geschlossene Eigenart des Kunstwerkes. Und auch hier können wir sagen: Der Künstler mag im übrigen noch so viel Phantasie und eine noch so ausgeprägte Individualität haben, solange und soweit diese Phantasie oder diese Individualität nicht im Kunstwerk, als Inhalt oder Moment desselben, uns entgegentritt, besteht sie nicht für die Betrachtung des Kunstwerkes. Finden wir aber die Phantasie und Individualität im Kunstwerk, so finden wir sie da auch, und haben den Eindruck ihres Wertes, wenn wir den Gedanken an den Künstler völlig zur Seite lassen.

Nicht als hätte dieser Gedanke nicht seinen Wert. Es ist eine schöne Sache, nicht nur, dass ein Kunstwerk so phantasievoll und charaktervoll ist, wie es ist, sondern auch, dass es Menschen giebt, die vermöge ihrer Phantasie und ihres Charakters so Phantasie- und Charaktervolles wollen und vollbringen können. Aber beide Werte sind in ihrer Wurzel nur einer. Der Künstler hat für uns Wert als derjenige, der — nicht irgend etwas, sondern dies Wertvolle wollte und vollbrachte. Es wird also auch hier nur derselbe Wert von zwei verschiedenen Seiten betrachtet.

So führt uns jede Überlegung darauf zurück, dass Wert des Kunstwerkes eben Wert des Kunstwerkes ist, und nicht Wert von irgend etwas ausser ihm, zu dem das Kunstwerk Gelegenheit giebt oder dient, oder dessen Dasein wir aus dem Kunstwerk erschliessen.

## „Kunstwert“.

Schliesslich komme ich noch einmal zurück auf die oben als möglich bezeichnete Unterscheidung des „Kunstwertes“ von dem ästhetischen Werte des Kunstwerkes. Auch die schöne Landschaft, der wir in der Wirklichkeit begegnen, hat ästhetischen Wert. Aber sie hat keinen Kunstwert. Die gemalte Landschaft dagegen hat Kunstwert. Was heisst dies?

Zunächst einfach dies, dass die wirkliche Landschaft keine gemalte, also kein Kunsterzeugnis ist, dass mithin ihr ästhetischer Wert nicht der Wert eines Kunstwerkes sein kann. Mit anderen Worten: Wir nennen Kunstwert den ästhetischen Wert des Kunstwerkes.

Dies erfordert doch noch eine genauere Bestimmung. Die gemalte Landschaft ist auch ästhetisch nicht dieselbe wie ihr wirkliches Vorbild. Nehmen wir auch an, der Künstler ändere die Motive, die Beleuchtung, den ganzen Inhalt und Charakter der wirklichen Landschaft nicht, sondern gebe alles völlig genau wieder. Dann giebt er es doch eben wieder, und zwar mit künstlerischen Mitteln. Er überträgt z. B. die Landschaft auf eine Fläche, hält sie in bestimmtem Massstabe, giebt ihr bestimmte Grenzen. Alles dies sind Elemente der künstlerischen Form, die der Künstler zum Objekte der Wirklichkeit, und den an ihm vorgefundenen und von ihm übernommenen Formelementen hinzufügt. Es sind Mittel, durch die eine specifische Weise der ästhetischen Anschauung ermöglicht und herbeigeführt wird, eine solche, wie sie keinem Naturobjekte gegenüber möglich ist. Und durch alle diese Formelemente oder Kunstmittel wird der wertvolle Inhalt des Kunstwerkes oder sein Wertinhalt im Vergleich mit dem ästhetischen Wertinhalte des Naturobjektes ein anderer und eigenartiger. So muss es sein, wenn die fraglichen Formelemente wirklich künstlerische, die Kunstmittel wirklich Kunstmittel sein sollen. Es giebt kein künstlerisches Formelement, das nicht, als solches, zur Eigenart des künstlerischen Inhaltes etwas beitrüge, so wie es keinen künstlerischen, das heisst im Kunstwerk wirklich vorhandenen Inhalt giebt, der nicht an eine Form gebunden wäre. Auch Form und Inhalt beim Kunstwerke verhalten sich wie verschiedene Seiten Desselben. Künstlerische Form ist alles im Kunstwerke, das macht, dass ein ästhetisch unmittelbar Wirksames für uns im Kunstwerke da ist, und so wirkt, wie es wirkt. Und Inhalt des Kunstwerkes ist eben dies im Kunst-

werk für uns unmittelbar Vorhandene und Wirksame selbst, soweit es in ihm vorhanden und wirksam ist. Was anders wirkt, ist eben damit ein anderes Wirksames, also ein anderer Inhalt des Kunstwerkes. So hat es keinen Sinn zu fragen, ob ein Kunstwerk durch die Form oder den Inhalt wirke, weil keines ohne das andere möglich, oder jede Wirkung notwendig eine Wirkung von beidem ist.

Dasjenige nun, was der Künstler durch die specifisch künstlerischen, ich meine die am Naturobjekte nicht vorgefundenen Formelemente zum Wertinhalte des Kunstwerkes hinzugefügt, kann man als specifischen „Kunstwert", im Gegensatz zu dem ästhetischen Werte, der auch dem Naturobjekte als solchem eignet, bezeichnen. Es ist nach dem Gesagtem dasselbe, wenn ich diesen Kunstwert als den Wert jener spezifisch künstlerischen Formelemente bezeichne, da diese ihren künstlerischen Wert nicht als leere Formen, sondern als inhaltvolle und den Inhalt bestimmende Formen besitzen.

Damit ist dann aber zugleich gesagt, dass solcher „Kunstwert" nicht etwas vom ästhetischen Werte, der auch schon dem Naturobjekte zukommt, der Art nach Verschiedenes ist. Er ist vielmehr eine diesen Wert steigernde, reinigende, konzentrierende Modifikation desselben. Der in solcher Weise modifizierte ästhetische Wert des Naturobjektes, das ist der schliessliche gesamte ästhetische Wert des Erzeugnisses der Kunst, — soweit nämlich dasselbe Naturobjekte zum Vorbilde hat.

Freilich ist nun das, was ich hier über den specifischen Kunstwert sagte, ebenso wie das, was vorhin über die ästhetische Bedeutung der künstlerischen Absichten, des künstlerischen Könnens, der künstlerischen Phantasie und Individualität gesagt wurde, für uns in diesem Zusammenhange zunächst nicht von unmittelbarer Bedeutung. Womit wir es hier zunächst zu thun haben, das ist ja der „ästhetische Wert" überhaupt. Ihn hat, wie wir sahen, einerseits jedes Kunstwerk; andererseits besteht er auch schon ausserhalb des Kunstwerkes. Halten wir dies beides zugleich fest, so kann das Specifische des ästhetischen Wertes überhaupt nur in dem gefunden werden, was allen Kunstwerken und zugleich allem ausserhalb der Kunst vorhandenen ästhetisch Wertvollen gemeinsam ist. Und dabei kommt der Wert des künstlerischen Könnens und Thuns, der künstlerischen Individualität etc. nicht mehr in Frage. Es bleibt also einzig übrig die Fähigkeit des ästhetisch wertvollen Objektes, unmittelbar durch das, was es an sich selbst ist oder uns zu sein scheint, auf uns zu wirken, kurz sein „Eigenwert". Auch das ästhetisch Wert-

volle der Natur ist ja freilich irgendwie geworden. Aber hier unterscheidet jedermann die Freude an der Erkenntnis, wie die Objekte geworden sind, die Freude des Zoologen, Botanikers etc. an seinem „Verständnis" der Formen, von der ästhetischen Befriedigung, die aus der blossen betrachtenden Hingabe an das, was thatsächlich vorliegt, erwächst.

## Die Komik als „Spiel".

Eine Antwort auf die Frage nach dem Wesen des Wertes eines Kunstwerkes habe ich oben geflissentlich ausser Acht gelassen. Es ist die uns bereits bekannte Antwort, die Groos giebt: Unsere Freude am Kunstwerk ist die Freude am Spiel der inneren Nachahmung.

Diesen Gedanken haben wir bereits abgewiesen. Angenommen indessen, er wäre wahr. Dann würde die Komik wohl in erster Linie das Recht haben, ästhetisch wertvoll zu heissen. Denn die Komik ist, wie wir gesehen haben, Spiel. Und sie ist Spiel der inneren Nachahmung, wenn wir unter Nachahmung alles das verstehen, was Groos so nennt. Sie ist spielende Auffassung von Objekten; und zwar, vermöge ihrer besonderen Bedingungen, Spiel von besonders ausgeprägter Art.

In Wahrheit aber kann die Komik eben deswegen keinen ästhetischen Wert beanspruchen. Das Komische ist belustigend. Lust ist Freude. Aber die Freude haftet hier nicht am komischen Objekte als solchem. Wir sahen, das komische Objekt kann wertvoll und unwert sein. Aber dieser Wert oder Unwert hat mit der Komik als solcher nichts zu thun. Die geringfügige Leistung, die auf grosse Versprechungen folgt, ist komisch, aber sie ist nicht wertvoll, kein Gegenstand unserer Lust oder Freude.

Woran aber haftet oder worauf bezieht sich dann die komische Lust? Wir sagten soeben: auf das Spiel. Aber auch dies ist noch keine eindeutige Erklärung. Es liegt darin dieselbe Zweideutigkeit, die auch jener eben von neuem erwähnten Theorie des künstlerischen Wertes anhaftet. Was ist mit jenem Spiel der inneren Nachahmung gemeint? Eine bestimmt geartete Thätigkeit des Nachahmens oder eine bestimmte Weise ihres Gelingens?

Die gleichen beiden Möglichkeiten müssen auch bei der Komik unterschieden werden. Die erstere aber müssen wir hier gleich abweisen. Die Lust am Komischen ist nicht Lust an unserem Spielen oder unserer spielenden Thätigkeit. Nicht unser Thun

ist belustigend, sondern das komische Objekt. Man erinnert sich, dass wir ehemals die Behauptung, die Lust am Komischen sei Lust an unserer Überlegenheit, schon darum für unzutreffend erklärten, weil die Lust von uns thatsächlich nicht auf unsere Überlegenheit, sondern auf das inferiore Objekt bezogen werde. So wenig wie auf unsere Überlegenheit beziehen wir aber die Lust auf unsere Thätigkeit des spielenden Auffassens. Wie soeben gesagt, nicht unser Thun erscheint uns belustigend, sondern das Objekt.

Damit scheinen wir aber in einen Widerspruch mit uns selbst geraten. Erst sollte die Lust nicht am Objekte haften, sondern am Spiele. Jetzt konstatieren wir, dass nicht unsere Thätigkeit des spielenden Auffassens, sondern das Objekt das Belustigende sei.

Die Lösung dieses Widerspruches habe ich schon angedeutet: Das spielende Gelingen unserer Auffassungsthätigkeit ist der Gegenstand der Lust. Doch fassen wir diese Frage etwas allgemeiner.

## Arten von Gegenständen des Gefühls überhaupt.

Drei mögliche Arten der Beziehung unseres Lust- oder Unlustgefühles auf Gegenstände müssen unterschieden werden. Ich habe Lust an einem Objekt, oder ich habe Lust an meiner Thätigkeit. Dazu tritt als Drittes die Lust, die weder Lust am Objekt noch Lust an meinem Thun und eben darum in gewisser Weise beides ist.

Es giebt eine Lust an den Objekten meines Denkens: Ich freue mich an dem erfreulichen Inhalte meiner Gedanken. Dieser Lust steht gegenüber die Lust an meiner Thätigkeit des Denkens oder meiner Denkarbeit, ihrer Energie, Konzentriertheit. Solche Lust kann ich haben, auch solange diese Denkarbeit ihr Ziel nicht erreicht, das heisst: solange ich noch nicht erkenne, was ich erkennen möchte. Endlich ist von beidem unterschieden die Freude an der Erkenntnis. Die Erkenntnis ist das „Gelingen“ der Denkarbeit. Die Freude an ihr ist also Freude am „Gelingen“.

Dies nun verallgemeinern wir. Die drei Möglichkeiten der Beziehung der Lust auf einen Gegenstand derselben, oder die drei hier zu unterscheidenden Arten des Wertgefühls sind diese: Gefühl des Wertes eines vorgestellten, von mir unterschiedenen Objektes als solchen; zweitens Gefühl des Wertes meines Thuns; und drittens Wertgefühl, das sich ergiebt aus der Beziehung eines Objektes zu einer jetzt in mir vorhandenen Weise innerer Thätigkeit.

Wertgefühle der ersteren Art können wir kurz bezeichnen als

Objektswertgefühle, die der zweiten Art als Subjektswertgefühle, die der dritten Art als Gefühle des Wertes einer Beziehung des Objektes zum Subjekt. Die Erkenntnis ist eine solche „Beziehung". Sie ist eine bestimmte Weise, wie Objekte in einen Vorstellungszusammenhang sich einordnen.

Diese drei Möglichkeiten der „Wertbeziehung" können wir weiter verfolgen. Wir sahen sie soeben verwirklicht auf dem Gebiete des (logischen) Denkens. Wir begegnen ihnen aber ebenso auf dem Gebiete des praktischen Wollens. Lust gewährt mir der Gedanke an ein zu verwirklichendes Objekt, etwa einen zu erlangenden Genuss. Lust gewährt mir andererseits die in sich einstimmige, sei es auch vergebliche Bemühung der Verwirklichung eines Objektes, das starke, konzentrierte, kühne Wollen. Lust gewährt mir endlich auch hier wiederum das „Gelingen".

Und dieselben Möglichkeiten bestehen endlich auf dem Gebiete des einfachen, weder auf Erkenntnis noch auf Verwirklichung eines von mir verschiedenen Objektes gerichteten Vorstellens. Objekte unserer Betrachtung gefallen, oder wecken Lust. Der Künstler freut sich am Reichtum und der Kraft seines geistigen Schaffens. Beide endlich freuen sich oder können sich freuen, wenn ihnen Objekte sich darstellen, die, gleichgültig ob in sich selbst wertvoll oder nicht, in die Richtung, die ihr Vorstellen jetzt eben genommen hat, widerspruchslos sich einfügen oder vermöge dieser Richtung hemmungslos sich auffassen lassen.

Hierhin gehört die Komik. Sie gehört zu den Gefühlen der Lust, nicht an Objekten und nicht an unserem Thun, sondern an einer Weise, wie sich Objekte einem gegenwärtigen Thun oder inneren Vorgang einfügen. Dasselbe drückte ich oben so aus: Das Gefühl der Komik ist ein Gefühl von der Weise, wie mein Thun gelingt.

Kein unwichtiger Unterschied ist es, auf den ich im Vorstehenden aufmerksam mache. Die Freude am Gelingen der Denk- oder Erkenntnisthätigkeit oder kurz die Freude am Erkennen ist die specifisch logische. Es ergiebt sich schon aus dem über die Erkenntnis früher Gesagten, dass diese Freude logisch ist, genau soweit sie nicht mitbestimmt ist durch den Wert, den das erkannte Objekt für mich haben mag. Und sie ist es, soweit sie ebenso wenig mitbestimmt ist durch den Wert, den mein Denken, das heisst meine Denkarbeit für mich besitzt. Der ist wissenschaftlich verloren, der sein Bejahen oder Verneinen einer Thatsache davon abhängig macht, ob ihm die Thatsache zusagt. Und nicht minder

derjenige, der an einer Theorie festhält, weil er sich nicht entschliessen kann, die von ihm auf ihre Gewinnung gerichtete Bemühung für vergeblich anzusehen, oder kurz gesagt, weil sie seine Theorie ist.

Nicht mindere Wichtigkeit besitzt die fragliche Unterscheidung auf dem praktischen oder ethischen Gebiet. Der verschiebt den Begriff des sittlich Wertvollen, der den Wert der Handlung bemisst nach dem Wert des gewollten Objektes. Ich kann das Wertvolle wollen, und doch es in sittlich unwerter Weise wollen. Und ebenso aussersittlich oder unsittlich ist die moralische Beurteilung, für welche dieser Wert sich bemisst nach dem Gelingen oder dem glücklichen Erfolg. In Wahrheit ist sittlich wertvoll einzig die Weise des Wollens, also des inneren Thuns: Es giebt nichts in der Welt, das, „ohne alle Einschränkung für gut könnte gehalten werden, als allein ein guter Wille“.

Und gleich gross ist endlich die Bedeutung jener Unterscheidung auf dem Gebiete der weder auf Erkenntnis, noch auf Verwirklichung eines von mir verschiedenen Objektes abzielenden Betrachtung, vor allem der ästhetischen Betrachtung. Ästhetisch wertvoll ist nicht meine Thätigkeit der Auffassung eines Objektes oder die Weise dieser Thätigkeit. Ebensowenig die Weise, wie mir die Auffassung gelingt, etwa die Leichtigkeit, Sicherheit, Klarheit derselben, von der oben die Rede war. Sondern, wie wir feststellten, ästhetischer Wert ist einzig der Wert des Objektes selbst, oder dessen, was für mich in dem Objekte unmittelbar enthalten liegt.

Vergleichen wir die drei hier nebeneinander gestellten Weisen der Bethätigung des menschlichen Geistes, die logische, die praktisch ethische, und die ästhetisch betrachtende, mit Rücksicht auf ihr Verhältnis zu jenen drei Arten der Wertbeziehung, so ergiebt sich aus dem Gesagten, dass bei jeder derselben die Wertbeziehung eine andere ist, dass also jene drei Thätigkeiten diese drei Wertbeziehungen unter sich aufteilen: Logischer Wert ist ein Wert des Gelingens; ethischer Wert ist ein Wert des inneren Thuns; ästhetischer Wert ist ein Wert des Objektes.

## Der Wert der Komik kein ästhetischer Wert.

Damit ist zunächst von neuem, aber in ganz anderer Richtung, als es früher geschah, der ästhetische Wert gegen den logischen oder intellektuellen abgegrenzt. Zugleich ist die Stelle, die dem

Werte des Komischen zukommt, genauer bestimmt. Er gehört — von dem Gesichtspunkt der „Wertbeziehungen" aus — in eine Wertgattung mit dem logischen oder Erkenntniswert. Er nimmt die mittlere Stellung ein, die allen Werten des Gelingens eignet. Das Gelingen besteht allemal im Sicheinstellen eines Objektes oder eines Objektiven. Insofern kann das Objekt als Gegenstand des Wertgefühles erscheinen. Zugleich ist doch das Gelingen ein sich Einstellen eines Objektiven unter der Voraussetzung eines darauf gerichteten Thuns oder inneren Geschehens. Insofern erscheint wiederum nicht das Objekt, d. h. nicht das Objekt an sich, als Gegenstand des Wertgefühles, sondern die durch das Objekt ermöglichte Weise der Vollführung oder Vollendung dieses Thuns, oder die Weise meiner Bethätigung. — Damit ist der oben konstatierte scheinbare Widerspruch gehoben.

Ich stellte eben die Komik neben die Erkenntnis. Unmittelbarer gehört natürlich das komische Wertgefühl zusammen mit den anderweitigen Wertgefühlen, in denen gleichfalls ein Gelingen einer Thätigkeit der blossen Betrachtung oder Auffassung, oder allgemeiner gesagt, in denen gleichfalls die Beziehung eines lediglich aufzufassenden Objektes zu der vorhandenen psychischen Thätigkeitsrichtung das Wertgefühl bedingt.

Solche Fälle haben wir bereits kennen gelernt. Ich erinnere an das Gefühl des Erstaunens oder des Überraschtseins, weil wir ein weniger „Grosses" erwarteten. Ebendahin gehört das Gefühl des Schrecks, das, wie man weiss, auch entstehen kann, wenn objektiv gar nichts Schreckliches vorliegt oder geschieht. Ich bin etwa, vermeintlich allein, in meinen Gedanken versunken. Dann kann mich die leise Berührung meiner Schulter durch den unerwartet und unbemerkt zu mir Hinzugetretenen aufs heftigste erschrecken. Die Beziehung der Berührung zu meinem gegenwärtigen, in völlig anderer Richtung gehenden Gedankengang ist es, die hier dies Gefühl verschuldet. So wenig braucht schliesslich das Erschreckende ein an sich Schreckliches zu sein, dass auch Hocherfreuliches das gleiche Gefühl erzeugen kann.

„Künstler" machen wohl gelegentlich die Kunst zu einem Mittel der Überraschung oder gar Verblüffung. Die Unfähigkeit durch das Kunstwerk selbst zu wirken, veranlasst sie zu wirken, indem sie das Kunstwerk zu den jetzt zufällig in uns bestehenden Vorstellungsgewohnheiten in Gegensatz treten lassen. Hier ist der Gegensatz des ästhetischen Wertes, und des Wertes, der an solcher

Beziehung zwischen dem Objekt und den jeweiligen Vorgängen im Subjekt haftet, besonders unmittelbar einleuchtend. — Genau so einleuchtend ist der Gegensatz zwischen jedem ästhetischen Werte und dem Wert der Komik.

Dennoch hat man der Komik als solcher einen ästhetischen Wert zuerkannt. Dies war aber immer nur möglich, wenn man den Sinn des Komischen oder des ästhetisch Wertvollen oder beider verkannte. Am nächsten liegt aus schon angegebenen Grunde jener Irrtum für die vorhin von neuem erwähnte ästhetische Theorie, für welche der ästhetische Wert Wert des „Spieles der inneren Nachahmung" ist. Ich leugne nicht, dass hier die innere „Nachahmung" eine Ahnung des Richtigen enthält. Ich werde darauf nachher zurückkommen. Zunächst interessiert mich die Weise, wie die fragliche Theorie das Richtige geistreich verschiebt und in Widersinn verkehrt.

Auch bei der Komik findet nach jener Theorie ein Nachahmen statt. An Stelle des Nachahmens tritt dann wohl das sich „Hineinleben" in das Objekt oder das sich „Hineinversetzen" in dasselbe. Soweit angesichts des Komischen dies Nachahmen stattfindet, soll das Komische ästhetischen Wert haben. Genauer gesagt, das Komische hat für die fragliche Theorie ästhetischen Wert, sofern wir uns in das „Verkehrte" hineinversetzen, es innerlich mitmachen. Damit geben wir dem Komischen den „brüderlichen Versöhnungskuss." Dieser brüderliche Versöhnungskuss ist das die Komik „Veredelnde". Soweit dies Moment an die Stelle der unbrüderlichen Erhebung über das verkehrte Objekt oder an die Stelle unseres Gefühls der Überlegenheit tritt, verwandelt sich die komische Betrachtung in die humoristische.

Hierin liegt die richtige Einsicht, dass das Gefühl der Überlegenheit über eine Verkehrtheit gewiss *keinen* ästhetischen Wert begründen, also auch nicht das Wesen des Humors bezeichnen kann. Im übrigen ist jener „brüderliche Versöhnungskuss" zunächst ein schönes Wort.

Was heisst dies: ich mache die Verkehrtheit oder das Verkehrte innerlich mit? Zweierlei kann damit gesagt sein. Einmal einfach dies: Ich nehme von der Verkehrtheit Kenntnis, erfasse sie in ihrem Wesen oder in ihrer Eigenart, gehe ihr in meinen Gedanken nach. „Wenn wir die Verkehrtheit wirklich durchschauen wollen, so müssen wir für einen Augenblick den verkehrten Gedankengang nachdenken." Damit scheint nichts anderes als dies Kenntnisnehmen bezeichnet.

Die andere mögliche Auffassung ist die: Wir „machen" die Verkehrtheit innerlich „mit", d. h. wir denken oder wollen, kurz verhalten uns innerlich ebenso verkehrt. Wir denken den verkehrten Gedankengang nicht nur nach, sondern wir glauben daran, stimmen ihm bei, ebenso wie es derjenige thut, dem wir ihn nachdenken.

Diese beiden Möglichkeiten werden nun aber in jener Theorie nicht ausdrücklich geschieden. Immerhin verstehen wir, dass die zweite gemeint sein muss. Die erstere würde ja über das Gefühl der Überlegenheit nicht hinausführen. Bei ihr fehlte der „brüderliche Versöhnungskuss". Ich kann unmöglich das Gefühl der Überlegenheit haben über eine Verkehrtheit, wenn ich sie nicht „durchschaue", also sie in Gedanken nachdenke.

Indessen, wenn ich auch das „Mitmachen" in jenem zweiten Sinne nehme, so scheint mir wenig gebessert. Ich finde dann erstlich, dass ich in sehr vielen Fällen der Komik gar nicht weiss, worin dies innerliche Mitmachen bestehen sollte. So sehe ich beispielsweise nicht ein, was es heissen soll, dass ich mit dem leeren Grosssprecher mich innerlich aufblähe, und dann seine geringfügige Leistung mitmache. Da die geringfügige Leistung nichts Innerliches ist, so kann hier das innerliche Mitmachen doch nur bestehen in dem Kenntnisnehmen, dem Beachten, der Weise dem Vorgang mit meinen Gedanken zu folgen.

Ebensowenig weiss ich, wie ich eine äussere Ungeschicklichkeit, das Stolpern eines erwachsenen Menschen über ein kleines, nicht wahrgenommenes Hindernis anders innerlich nachmachen soll, als so, dass ich es konstatiere. Oder besteht hier das Mitmachen in dem Gedanken, dass mir dergleichen unter gleichen Umständen ebensowohl begegnen könnte?

Nehmen wir das Letztere an. Oder besser: Nehmen wir einen Fall, in welchem das „Mitmachen" in dem bezeichneten prägnanten Sinne ohne weiteres einen Sinn ergiebt. Ich frage: Wenn ich einer Dummheit innerlich beistimme, wenn ich den Rechenfehler nicht nur „nachrechne", sondern im Nachrechnen gleichfalls begehe, wenn ich in diesem Sinne mit der komischen Verkehrtheit eine Zeitlang „Eines" bin, — liegt darin ohne weiteres ein Grund zur ästhetischen Befriedigung? Gewiss werde ich die Dummheit weniger von oben herab betrachten, oder mich ihr gegenüber weniger „überlegen" fühlen, wenn ich so zum Mitschuldigen geworden bin. Aber diese Minderung des Gefühles der Überlegenheit, dieser angebliche

„brüderliche Versöhnungskuss“, ist doch nicht gleichbedeutend mit ästhetischem Genuss. Es scheint mir, auch die schönsten Redewendungen können nicht darüber täuschen, dass eine solche verminderte Überlegenheit nicht veredelte, sondern eben verminderte Überlegenheit ist, also eine relative Negation der komischenLust, und weiter nichts.

Allerdings kann dazu noch ein Element hinzutreten. Nämlich ein Gefühl der Beschämung über die Mitschuld. Aber die Vereinigung von vermindertem Gefühl der komischen Lust und Gefühl der Beschämung ist doch auch nicht Dasselbe wie ästhetischer Genuss. Mit einem Wort, wir kommen auf diese Weise nicht weiter.

---

# XV. Kapitel.

## Die Tragik als Gegenstück des Humors.

### Die Tragik als „Spiel“.

Vielleicht gelingt es uns eher, weiter, d. h. den Bedingungen, unter denn das Komische in ein ästhetisch Wertvolles sich verwandelt, näher zu kommen, wenn wir — bei dem Begriff der inneren Nachahmung noch einen Augenblick bleiben, aber zunächst einmal zusehen, welche Bedeutung derselbe auf einem anderen Gebiete haben kann.

Ich bezeichnete schon die „Modifikation des Schönen“, innerhalb welcher das Komische ästhetischen Wert gewinnt, als Humor. Neben dem Humor nun — nicht etwa neben der Komik — steht die Tragik. Immer wieder hat man diese beiden als Geschwister betrachtet. Dann werden beide eine Familienähnlichkeit haben. Es ist zu erwarten, dass das Verständnis des einen der Geschwister einen wesentlichen Teil des Verständnisses des anderen in sich schliessen werde.

Wie können Leiden, Besorgnis, Angst, Untergang Gegenstand unseres Genusses sein? Man sagt vielleicht auch hier wiederum: Indem wir sie „innerlich nachahmen“. Dies wird zutreffen. Nur kommt dabei alles darauf an, dass wir das „innerliche Nachahmen“ recht verstehen.

Die blosse Kenntnisnahme von dem Leiden kann nicht erfreuen. Das innerliche Mitmachen aber scheint diese Wirkung noch weniger

haben zu können. Das Mitmachen des Leidens ist ein Leiden mit dem Leidenden, das Mitmachen der Sorge ein Sichsorgen mit dem Sorgenden. Daraus, scheint es, kann uns nur Unlust erwachsen.

Hier aber wird uns wiederum das „Spiel" entgegengehalten: Die innere Nachahmung ist Spiel, und demgemäss erfreulich, wie jedes Spiel. Das Leiden der tragischen Gestalt ist nicht wirklich. Es ist nur Schein. Diesem Schein überlassen wir uns freiwillig, um ebenso freiwillig wiederum aus ihm herauszutreten. Das heisst in unserem Falle: Wir überlassen uns dem Mitleiden oder der Mitsorge, wissen aber zugleich, dass dazu in Wirklichkeit kein vernünftiger Grund vorliegt, da ja ein wirkliches Leiden oder eine wirkliche Sorge gar nicht stattfindet. Wir geben uns also nur spielend jenem Erleben hin. Wir geben es dann ebenso spielend wieder preis. Und an diesem Spiele, dieser Freiheit auf den Schein uns einzulassen und auch wiederum von ihm loszumachen, oder ihn innerlich in nichts aufzulösen, an dieser Selbstherrlichkeit unserer Phantasie haben wir unsere Freude.

Ich wiederhole nicht mehr, was ich über diesen ausgeklügelten Widersinn oben angedeutet und an anderer Stelle[1]) ausführlicher gesagt habe. Ich begnüge mich hier zu bemerken, dass ich diese Freiheit nicht habe, und dass ich, falls ich sie hätte, davon angesichts des tragischen Kunstwerkes keinen Gebrauch machen würde.

Ich habe sie nicht, weil das tragische Kunstwerk, wenn es nicht etwa ein schlechtes Machwerk ist, mich festzuhalten pflegt; weil es mich wider meinen Willen fortreisst; weil es mit Zaubergewalt mich festbannt in seiner Welt des Scheines.

Und ich würde von dieser Freiheit keinen Gebrauch machen, weil mir der ernste und erschütternde Genuss des tragischen Kunstwerkes lieber ist als die kindische Freude an solcher armseligen Freiheit.

Ausserdem füge ich hinzu, dass nicht bloss angesichts der Scheinwelt der Bühne, sondern auch gegenüber der Tragik der Wirklickkeit ein tragischer Genuss möglich ist. Hier hat aber doch wohl jenes Spiel der Phantasie keine Stelle mehr. Hier ist ja das Leiden harte Thatsache.

Wie der, oder die Vertreter jener Theorie, so mache ja gewiss auch ich das Leiden der tragischen Gestalt innerlich mit. Nur wie

---

[1]) Im „Dritten ästhetischen Literaturbericht", der im „Archiv für sytematische Philosophie" demnächst erscheinen soll.



schon angedeutet, in anderer Weise. Ich leide mit dem Leidenden, und bleibe dabei mit ihm zu leiden. Wiefern ich nun aber davon Genuss haben kann, dies ergiebt sich aus der Beantwortung der einfachen Frage: Wann wir denn von dem Leiden eines anderen, sei es einer Person im Drama, sei es eines wirklichen Menschen, nicht bloss Notiz nehmen, sondern es im eigentlichen Sinne des Wortes miterleben oder „mitmachen“.

## Tragik und „ästhetische Sympathie“.

Jemand leidet, d. h. empfindet Unlust, weil ihm eine Büberei, ein thörichter oder verbrecherischer Anschlag misslungen ist. Auch dies Leiden erleben wir innerlich mit, d. h. wir vollziehen in uns die Vorstellung dieses Gemütszustandes. Aber wir erleben das Leiden auch wiederum nicht innerlich mit, d. h. wir nehmen nicht daran teil. Warum dies? Zweifellos, weil die Wurzel, aus welcher dies Leiden stammt, d. h. der Wunsch, das Niedrige oder Böse vollendet zu sehen, oder allgemeiner gesagt, weil dies dem Leiden zu Grunde liegende oder in ihm sich kundgebende Moment in der Persönlichkeit dessen, der leidet, uns widerstrebt oder unserem Wesen widerstreitet. Aus gleichem Grunde freuen wir uns nicht mit demjenigen, der über eine gelungene Schlechtigkeit Freude empfindet.

Umgekehrt weckt Leiden unser Mitleiden, Freude unsere Mitfreude, wir nehmen überhaupt teil an jeder Regung in einem Menschen, wenn und soweit das Moment der Persönlichkeit, aus welchem dieselbe stammt, in unserem Wesen Widerhall findet, oder wir hinsichtlich dieses Momentes mit der leidenden oder sich freuenden Persönlichkeit uns einstimmig fühlen können.

Damit ist ohne weiteres der Grund zum Genusse gegeben. Der Genuss ist Genuss dieser Einstimmigkeit, Genuss der „Sympathie“.

Dies kann genauer bestimmt werden. Woher wissen wir denn von fremden Persönlichkeiten? Wie kommt es, dass es solche überhaupt für uns giebt? Was wir wahrnehmen, wenn ein Mensch uns gegenübersteht, ist eine Gestalt, eine äussere Erscheinung, eine Summe von Lebensäusserungen. Aber dies alles ist nicht die fremde Persönlichkeit, ich meine die seelische oder geistige, die leidende, sich freuende, hoffende, fürchtende u. s. w. Persönlichkeit.

Das Bild dieser Persönlichkeit kann nur aufgebaut sein aus Elementen unserer eigenen Persönlichkeit. Das Bild der fremden

Persönlichkeit ist die an einen fremden Körper geknüpfte, je nach der Art dieses fremden Körpers und der Besonderheit seiner Lebensäusserungen modifizierte Vorstellung von uns selbst.

Wie wir uns selbst in der Vorstellung modifizieren können, ist jedermann wohl bekannt. Wie oft haben wir ein Bewusstsein davon, dass wir so oder so sein könnten. Wir wünschen vielleicht auch, dass wir so oder so wären. Nun, eine Vorstellung von dem, was wir sein könnten, oder die Vorstellung, wie sie ein solcher Wunsch in sich schliesst, eine solche Vorstellung, geknüpft an eine fremde sinnliche Erscheinung, das ist die fremde Persönlichkeit.

Sie ist noch etwas mehr. Die fremde Persönlichkeit ist, was wir sein könnten; sie ist es wirklich. Die eigene, in dieser oder jener Weise modifizierte Persönlichkeit tritt uns in der fremden Person als etwas Wirkliches entgegen.

Zunächst in der wirklichen fremden Person. Aber auch in gewisser Weise in der fremden Person, die nur künstlerisch dargestellt ist. Die ideelle, d. h. nur für unsere Phantasie bestehende Welt des Kunstwerkes hat für uns Wirklichkeit, nicht im Sinne der erkannten, wohl aber in dem eigen- und einzigartigen Sinne der ästhetischen Realität: Auch in der nur dargestellten Person tritt uns unsere eigene Persönlichkeit, wie sie sein könnte, als etwas „Objektives", als ein nicht von uns ins Dasein Gerufenes, sondern uns „Gegebenes", uns von aussen Aufgenötigtes entgegen.

Und in jedem Zuge oder jeder Lebensäusserung der fremden Person finden wir eine mögliche Weise der Bethätigung unserer eigenen Person verwirklicht oder sich auswirkend, vor. Jetzt fragt es sich, wie diese Bethätigungsweise in das Ganze unserer Persönlichkeit, so wie sie thatsächlich geartet ist, sich einfügt, ob damit einstimmig oder den eigenen thatsächlichen Bethätigungsantrieben derselben widerstreitend, ob befreiend oder bedrückend, fördernd oder verletzend. Je nachdem haben wir diese oder jene Weise des Selbstgefühls.

Das Sympathiegefühl überhaupt und demnach auch das ästhetische Sympathiegefühl ist also eine psychologisch wohl verständliche, ja wenn man will selbstverständliche Sache. Es ist, wenn wir einmal vom Dasein fremder Persönlichkeiten und von Regungen, die in ihnen stattfinden, wissen, ohne weiteres gegeben.

Dies Sympathiegefühl ist Selbstgefühl, aber doch wiederum vom unmittelbaren Selbstgefühl verschieden. Der Gegenstand desselben ist unser „objektiviertes", in Andere hineinverlegtes, und dem-

gemäss in Anderen vorgefundenes Selbst. So müssen wir auch das Sympathiegefühl als objektiviertes Selbstgefühl bezeichnen. Wir fühlen uns in Anderen, oder fühlen Andere unmittelbar in uns. Wir fühlen uns in oder durch den Anderen beglückt, befreit, ausgeweitet, gehoben, oder das Gegenteil.

Das ästhetische Sympathiegefühl ist aber nicht nur eine Weise des ästhetischen Genusses, sondern es ist der ästhetische Genuss. Aller ästhetischer Genuss liegt schliesslich einzig und allein in der Sympathie begründet. Auch der ästhetische Genuss, den Linien, geometrische, architektonische, tektonische, keramische Formen etc. gewähren. Was diesen letzteren Punkt betrifft, so verweise ich auf meine „Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen".

Diese ganze Thatsache übersieht die oben bekämpfte Theorie. Sie übersieht damit im Ästhetischen das Ästhetische. Sie greift darum zu jenem läppischen „Spiel".

## Volkelts ausserästhetische Begründung der Tragik.

Nicht das Gleiche kann gesagt werden von einem anderen Ästhetiker der Tragik, Volkelt. Ich denke dabei sowohl an Volkelts „Ästhetik des Tragischen", wie an seine „Ästhetischen Zeitfragen". Aber auch Volkelt erkennt die ästethische Sympathie nicht als das eigentlich Entscheidende an. Darum müssen auch bei ihm ausserästhetische Momente, oder solche Momente, die nur scheinbar selbständige Bedeutung haben, den ästhetischen Genuss vervollständigen. Ja schliesslich erscheinen solche Momente als die eigentlichen Faktoren des ästhetischen Genusses.

Es ist schon bedenklich, dass diese Momente so verschiedenartig sind. Das Kunstwerk, so hören wir einmal, lässt uns in die „Rätsel" des Lebens „blicken"; es „zeigt" uns, was es um das Leben für eine Sache sei. Es lässt auf die Stellung von Freude und Leid, von Gut und Böse, von Vernunft und Unvernunft im Leben „ein Licht fallen". Die Tragik soll auch Unerfreuliches darstellen, bloss darum, weil auch das Unerfreuliche zur Wirklichkeit des Lebens gehört. Mit einem Worte, die Kunst soll uns das Wirkliche in seinen bedeutsamen Zügen erkennen, wiedererkennen, verstehen lassen.

Dies alles sind Wendungen, wie wir sie schon oben kennen gelernt und abgewiesen haben. Wir sahen, mit dem Wiedererkennen hat es freilich in der Poesie seine Richtigkeit. Aber der Zweck der

Kunst kann nicht in dergleichen bestehen. Wir können jetzt genauer sagen: Dieser Zweck besteht nicht im Wiedererkennen, nicht darin, dass uns etwas gezeigt wird, sondern darin, dass wir mit dem Wiedererkannten, oder dem, was uns gezeigt wird, menschlich mitfühlen oder „sympathisieren“ können.

Auch gegen die Behauptung haben wir uns schon erklärt, dass das Kunstwerk seine Wirkung übe, indem es uns die Individualität des Künstlers offenbare, die Weise, wie in ihm die Welt sich spiegelt, seine Gestaltungskraft, den Reichtum seiner Phantasie. Alles dies offenbart sich uns, so sagten wir, im Kunstwerke, nur soweit es im Kunstwerke verwirklicht ist. Soweit es aber darin verwirklicht ist, bildet es einen Teil des Inhaltes des Kunstwerkes, und ist, wie der ganze Inhalt des Kunstwerkes, Gegenstand unserer ästhetischen Sympathie.

Nur dann könnten diese Momente den Anspruch erheben, einen eigenen und neuen Faktor des ästhetischen Genusses zu bezeichnen, wenn es erlaubt wäre, zur ästhetischen Bewertung des Kunstwerkes auch das Wertgefühl zu rechnen, das wir gewinnen, wenn wir vom Kunstwerk und der in ihm verkörperten ideellen Welt unseren Blick abwenden, um statt dessen dem Künstler, und dem, was er ausserhalb des Kunstwerkes ist, uns zuzuwenden und ihn, diese wirkliche Persönlickeit, zum Gegenstand einer Betrachtung zu machen, die mit ästhetischer Betrachtung nichts zu thun hat. Ich nehme aber an, dass Volkelt diese Erlaubnis nicht zu geben beabsichtigt.

Als weiteren Faktor des ästhetischen Genusses bezeichnet Volkelt die Freude an unserer „Belebung“, an der „über das Mittelmass hinausgehenden Erregung des seelischen Lebens“, an der inneren „Durchschüttelung“. Hier hätte Volkelt wohl zunächst zeigen müssen, ob es eine solche Freude überhaupt gebe, bezw. unter welchen Bedingungen es dieselbe geben könne. Er würde dann zweifellos gefunden haben, dass es auch eine über das Mittelmass hinausgehende Erregung oder eine Durchschüttelung giebt, die alles andere als genussreich ist, einen inneren Aufruhr, ein sich Drängen heftiger Erregungen, ein Hoch- uud Durcheinandergehen der Wogen unseres Inneren von quälender, entsetzlicher Art.

Es fragt sich also, was uns durchschüttelt. Wir haben Freude, wenn die Durchschüttelung eine Lebenssteigerung bedeutet, das heisst, wenn uns in dem, was uns durchschüttelt, etwas gegeben ist, das eine solche Lebenssteigerung in sich schliesst. Und damit sind

wir wiederum angelangt bei dem Genuss, den die ästhetische Sympathie gewährt.

Daneben giebt es freilich auch noch eine Durchschüttelung anderer Art, durch das Überraschende, Verblüffende, Sensationelle, Drastische, durch allerlei vom inhaltlichen Werte des Kunstwerkes unabhängige „Effekte". Ich nehme aber wiederum an, dass Volkelt solche Faktoren, soweit sie nicht etwa der sichereren Wirkung des wertvollen Inhaltes des Kunstwerkes dienen, nicht als ästhetische Faktoren preisen will.

Viertens wird von Volkelt statuiert eine ästhetische Lust aus der „Entlastung": Die ästhetischen Gefühlsbewegungen tragen den Charakter der Leichtigkeit, Freiheit und Stille. Wir sind hinausgehoben über unser individuelles Ich mit seinem Bleigewicht, seinen Fesseln, seinen Stacheln. Damit ist gewiss eine Bedingung des ästhetischen Genusses bezeichnet. Ohne solche Freiheit ist es unmöglich, dass wir das ästhetisch Wertvolle ganz in uns aufnehmen, oder in seiner ganzen Fülle und Wirkungskraft in uns erleben. Aber diese negative Bedingung des Kunstgenusses ist doch nicht gleichbedeutend mit einem positiven Faktor desselben. Die Befreiung von dem individuellen Ich mag eine Aufhebung von allerlei Gründen der Unlust in sich schliessen. Daraus ergiebt sich doch positive Lust lediglich unter der Voraussetzung, dass dazu im Kunstwerk irgend welche positiven Gründe gegeben sind.

Endlich wird von Volkelt darauf hingewiesen, dass die Kunst dem Bedürfnis unserer Phantasie nach freier Gestaltung reiche Befriedigung schaffe. Dagegen erwidere ich einmal dasjenige, was ich schon oben gegen das „Spiel der inneren Nachahmung" bemerkte. Die Kunst, die dramatische zum wenigsten, ermöglicht nicht, sondern verbietet vielmehr unserer Phantasie die freie Gestaltung. Der Inhalt des Kunstwerkes ist uns gegeben, völlig unabhängig von unserem freien Belieben.

Und damit ist auch schon das Andere gesagt: Die Befriedigung unserer Phantasie, von der hier die Rede ist, kann nichts anderes sein, als die Befriedigung an den Gegenständen unserer Phantasie, das heisst am Inhalte des Kunstwerkes.

Oder sollen wir ausser dieser Befriedigung an den Gegenständen oder Inhalten unserer Phantasie auch noch eine besondere Befriedigung verspüren an unserer Thätigkeit der Phantasie, an dieser unserer geistigen Arbeit, und der Weise, wie sie sich vollzieht. Die Möglichkeit einer solchen Befriedigung leugne ich wiederum nicht. Nur

ist, soviel ich sehe, auch diese Befriedigung, — ebenso wie die Befriedigung an der Phantasie des Künstlers, soweit dieselbe nicht im Kunstwerk verwirklicht ist, — dadurch bedingt, dass ich meinen Blick vom Kunstwerk weg wende, und ihn richte auf das Stück der wirklichen Welt, das durch meine reale Persönlichkeit, mein individuelles Ich repräsentiert ist. Denn dieser Welt, und nicht der Welt des Kunstwerkes, gehört doch eben meine, mit den Inhalten des Kunstwerkes beschäftigte Phantasiethätigkeit an. Es ist also auch die Freude daran nicht Freude am Kunstwerk, sondern Freude an der ausserhalb des Kunstwerkes liegenden realen Welt. Diese aber kann Volkelt umso weniger zur Freude am Kunstwerk rechnen wollen, als er ja selbst mit vollem Rechte die Loslösung vom individuellen Ich zur Bedingung des ästhetischen Genusses macht. In der That ist der ästhetische Genuss nichts anderes als der Genuss, der sich aus der reinen ästhetischen Betrachtung ergiebt. Und diese besteht in der Loslösung von allem, was nicht im Kunstwerk unmittelbar gegeben ist. Sie besteht im Aufgehen in diesem Objekte der Betrachtung. Die ästhetische Sympathie ist die Sympathie unter Voraussetzung solcher Loslösung oder solchen Aufgehens.

Ich bezeichnete diese ästhetische Sympathie auch damit, dass ich sagte, wir erleben im Kunstwerke uns selbst, nicht bloss, wie wir jetzt sind, sondern wie wir sein könnten. Wir erleben darin unser ideelles Ich. Dies kann bald in diesem, bald in jenem Zuge zu einem idealen, oder über das Mass unseres realen Ich gesteigerten Ich werden. Wie es aber hiermit bestellt sein mag: Immer wenn uns im Kunstwerk Persönliches entgegentritt, nicht ein Mangel am Menschen, sondern ein positiv Menschliches, das mit unseren eigenen Möglichkeiten und Antrieben des Lebens und der Lebensbethätigung in Einklang steht oder darin Widerhall findet; immer wenn uns dies positiv Menschliche entgegentritt so objektiv, so rein und losgelöst von allen ausserhalb des Kunstwerkes stehenden Wirklichkeitsinteressen, wie dies das Kunstwerk ermöglicht und die ästhetische Betrachtung fordert, immer dann ist dieser Einklang oder Widerhall für uns beglückend.

Persönlichkeitswert ist ethischer Wert. Es giebt keine mögliche andere Bestimmung und Abgrenzung des Ethischen. Aller Kunstgenuss, aller ästhetische Genuss überhaupt ist darnach Genuss eines ethisch Wertvollen, nicht als eines Bestandteiles des Wirklichkeitszusammenhanges, sondern als eines Gegenstandes der ästhetischen Anschauung.

## Das Spezifische des tragischen Genusses.

Im Vorstehenden ist doch noch in keiner Weise das eigentlich Spezifische des tragischen Genusses erwähnt werden. Mitfreude ist Genuss, Miterleben des Leidens ist höherer Genuss. Wie ich gelegentlich an anderer Stelle — in dem oben erwähnten „Litteraturbericht“ — sagte: Es ist eine schöne Sache um eine Mutter, die über ihr gesundes und fröhlich spielendes Kind sich freut. Aber es ist eine erhabenere Sache um die Mutter, die um ihr krankes oder sterbendes Kind in Sorge sich verzehrt. Jene Freude ist für uns erfreulich; dieser Schmerz ist verehrungswürdig, heilig. Er ist nicht nur ein höherer, sondern ein anderer Genuss, tiefer und ernster. Solchen tiefen und ernsten Genuss giebt die Tragik.

Wie dies möglich ist, dies wird uns verständlich aus einem psychologischen Gesetz, das wir bereits in anderem Zusammenhang kennen gelernt haben. Indem ich es hier zur Erklärung herbeiziehe, scheine ich Erhabenes aus Banalem ableiten zu wollen. Aber kein Gesetz ist banal an sich. Jedes Gesetz ist erhaben, wenn es Erhabenes vollbringt.

Ich meine hier das Gesetz der „psychischen Stauung“. Ich formuliere es von neuem: Wird ein Vorstellungszusammenhang, der einmal in mir angeregt ist, in seinem natürlichen Ablauf gehindert, so entsteht eine psychische Stauung, d. h. die Vorstellungsbewegung macht an dem Punkte, wo die Störung stattfindet, Halt. Damit wird zunächst das, was vor diesem Punkte sich findet, von dieser Bewegung stärker, als es sonst geschehen würde, erfasst und emporgehoben. Es kommt in uns in höherem Masse zur Geltung und Wirkung. Es übt insbesondere auch in höherem Masse die Gefühlswirkung, die es an sich zu üben fähig ist. Wir werden seines Wertes in höherem Masse inne.

Mannigfache Wirkungen dieses Gesetzes, die auf seine Bedeutung für die Tragik hinweisen können, sind uns schon aus dem alltäglichen Leben geläufig. Ein wertvolles Objekt, das wir besassen, sei zerbrochen oder vernichtet. Jetzt schätzen wir erst recht seinen Wert. Der Freund, den wir verloren haben, erscheint uns in idealisiertem Lichte. Wir sind geneigt von den Toten Gutes zu reden. Die Strafe, die dem Verbrecher zu teil wird, söhnt uns mit ihm aus.

Dies alles sind Wirkungen jenes Gesetzes. Vieles an einem Menschen kann Gegenstand unseres Hasses sein. Daneben ist er doch auch Mensch wie wir. Es finden sich in ihm positiv mensch-

liche Züge, hinsichtlich deren ich mit ihm einstimmig bin, die in mir Widerhall finden können, kurz mit denen ich sympathisieren kann. Von diesem Positiven, oder von der Persönlichkeit, sofern sie eben Persönlichkeit ist, fordern wir, dass sie bestehe, daure, sich bethätige, frei sich auslebe. Dabei verstehe ich unter dem freien Sichausleben das durch kein inneres oder äusseres Hindernis gehemmte Sichbefriedigen, die freie Verwirklichung dessen, worauf irgend ein positiver Lebensantrieb abzielt. Solche Forderungen sind nichts anderes als unser eigenes Verlangen, zu dauern, uns zu bethätigen, uns frei auszuleben.

Hier nun haben wir einen bestimmten Vorstellungszusammenhang und zwar den denkbar zwingendsten. Es ist eben der Zusammenhang zwischen dem Positiven der Persönlichkeit und seiner Dauer, seiner Bethätigung, seinem Sichausleben. In der Natur dieses Zusammenhanges liegt die Tendenz mit voller Sicherheit in dieser Weise, oder als dieser bestimmte Zusammenhang abzulaufen. Dies heisst nichts anderes als: Es knüpft sich an das Bewusstsein, es sei ein positiv Menschliches gegeben, unbedingt jene Forderung.

Ein solcher Vorstellungszusammenhang wird nun in uns angeregt, immer wenn wir von einem Menschen wissen. Und sein freier Ablauf wird gehemmt durch die Wahrnehmung seines Todes, durch das Bewusstsein von jedem Leiden, jeder Strafe, jedem Eingriff in sein Dasein. Der ganze Mensch, also auch jenes Positive in ihm, dauert nicht, wenn er stirbt, lebt nicht frei sich aus, wenn ihn ein Übel trifft. Damit ist die Stauung gegeben, d. h. die Notwendigkeit, dass wir bei jenem Positiven und seiner Natur nach uns Sympathischen haften. Dies „tritt heraus", wird Gegenstand der „Aufmerksamkeit", gewinnt psychische Höhe und steigt für uns an Wert, oder gewinnt jetzt erst, in unseren Augen nämlich, seinen Wert. Und diesen Wert geniesse ich mitfühlend in einer Weise, wie es sonst unter keinen Umständen möglich wäre. In dem Bilde des Verstorbenen tritt das Gute und Tüchtige, das was ihn wert machte, zu leben, oder was mir sein Leben wertvoll machte, deutlicher hervor. Bei dem Freunde fällt hellstes Licht auf das, was ich an ihm schätzte. Der Verbrecher wird für mich erst Mensch, d. h. menschlicher Wertschätzung wert. Dass wir dem Verbrecher die erlittene Strafe zu gute schreiben, oder sie zu seinen Gunsten anrechnen, ist nichts als ein populärer, aus einer anderen Sphäre hergenommener Ausdruck für diese psychologische Thatsache.

Sowie hier der Tod oder das Erleiden der Strafe, so wirkt

überall im Leben und in der Kunst, — nur in der Kunst, vermöge der Besonderheit der künstlerischen Darstellung und unserer ästhetischen Anschauung, in höchstem Masse, — alles was irgendwie als ein Eingriff in eine Persönlichkeit, oder als eine Störung des unmittelbaren freien Sichauslebens der menschlichen Persönlichkeit, oder eines Positiven in ihr, bezeichnet werden kann; jede Einengung eines Menschen, jeder Druck, jedes Nichtgelingen, alles was wir Kummer, Sorge, Mangel, Not, Elend nennen, jedes Missgeschick; auch jede innere Hemmung, jeder Zweifel, jede Verkümmerung; schliesslich in höchstem Masse der, sei es physische, sei es auch sittliche Untergang. Es wirkt dies alles in dem Masse, als wirklich ein positiv Menschliches, dessen Wert wir in uns inne werden können, in seinem Bestande, seiner Dauer, seinem freien Sichausleben gehemmt erscheint; im höchsten Masse, wenn dies positiv Menschliche zugleich Grösse hat. Immer ist die Art der Wirkung dieselbe: Erleben unserer selbst in einem Anderen, Erklingen oder lauteres Erklingen einer sonst nicht erklingenden oder nur schwach erklingenden Saite unseres Inneren, also vollerer Zusammenklang der Momente unseres Wesens, Steigerung, Erhöhung, Ausweitung unserer selbst; alles dies zugleich in einem Anderen, also objektiviert; in der fremden Persönlichkeit mit ästhetischer Realität uns entgegentretend.

Zugleich ist diese Wirkung umso stärker, je schärfer der Eingriff in den Bestand, die Bethätigung des Sichausleben der Persönlichkeit erscheint. Gewiss wächst mit der Schärfe des Eingriffes auch die Unlust am Leiden. Und diese kann sich steigern zu einem Gefühl des Entsetzlichen, das keinen tragischen Genuss mehr aufkommen lässt. Diesseits dieser Grenze aber liegen die unendlich vielen Stufen der Möglichkeit, dass sich die Gründe der Unlust und die Gründe der Lust zur Erzeugung des tiefen, ernsten, erschütternden Genusses vereinigen, als welcher eben der tragische Genuss sich uns darstellt.

## Weitere ästhetische Wirkungen des Konfliktes.

Ich betrachte hier die Tragik nicht um ihrer selbst willen, sondern als Gegenbild des Humors. Soll aber die Tragik das volle Gegenbild des Humors sein, so dürfen wir sie nicht in dem engen Sinne nehmen, in dem wir sie zu nehmen pflegen, sondern müssen als tragisch jede Art des ernsten Konfliktes bezeichnen.

Die Tragik, im engeren Sinne, ist Tragik des äusserlich un-

gelösten Konfliktes. Konflikte können aber auch sich lösen; die Sache kann einen glücklichen Ausgang nehmen. Dann gewinnt die Stauung eine weitere Bedeutung. Die durch die Stauung gesteigerte oder zu grösserer psychischer Höhe gebrachte psychische Bewegung ergiesst sich, wenn der Konflikt gelöst, also das Hindernis des freien Vorstellungsablaufes beseitigt ist, mit grösserer Kraft. Die Lösung, oder das worin sie besteht, gewinnt grössere psychische Bedeutung und grössere Eindrucksfähigkeit.

Auch dies ist eine im gewöhnlichen Leben uns wohl vertraute Thatsache. Das schwer Errungene hat für uns doppelten Wert. Die Konsonanz, in welcher die Dissonanz sich löst, hat ein besonderes und eigenartiges Gewicht. Wem Namen statt Erklärungen dienen, der hat hier eine neue Gelegenheit von „Kontrastwirkung" zu sprechen und einen Fall des sogenannten „Kontrastgesetzes" zu statuieren.

Zwei Arten der Wirkung des Konfliktes oder des Eingriffes in Menschendasein und freies Sichausleben von Menschen haben wir hiermit einander gegenübergestellt. Beide Wirkungen sind zunächst unmittelbar subjektiv begründete, d. h. Wirkungen die unmittelbar in einem Vorgang im Beschauer ihren Grund haben: Die Stauung, die der Konflikt *in uns* bewirkt, lässt uns das Positive der Persönlichkeit, die in den Konflikt gerät oder jenen Eingriff erfährt, bedeutsamer erscheinen; und die Lösung der Stauung, die *in uns* sich vollzieht, macht uns das, worin die Lösung sich vollzieht, eindrucksvoller.

Neben diesen subjektiv bedingten Wirkungen stehen aber dann objektiv bedingte. Davon habe ich in meiner Schrift „Der Streit über die Tragödie" ausführlicher geredet. Wir sehen, *wie* eine Persönlichkeit leidet, d. h. wie tief sie vom Leiden erfasst wird, und welchen Charakter dies Leiden in ihr gewinnt. Und wir sehen, *wovon* oder *worunter* sie leidet. Daraus gewinnen wir ein Bild von ihrer Tiefe und ihrer Höhe und von ihrem inneren Wesen. Nichts würde so uns das Innerste ihres Wesens enthüllen, als es das Leiden vermag. Ungeahnt Grosses kann das Leiden im Menschen zu Tage fördern, die feinsten Fasern der Persönlichkeit herausstellen, die verborgensten Saiten zum Anklingen bringen.

Wir sehen dann vor allem auch, wie die Persönlichkeit dem Leiden standhält, oder von ihm gebrochen wird. Die Persönlichkeit kann im Leiden auch sittlich gebrochen, zerbröckelt, zerrieben werden, und doch tragische Gestalt bleiben. Es ist nur nötig, dass in ihr,

in ihrem inneren Wesen etwas Grosses, Echtes liegt, und dass dies wirklich, im Kampf mit dem feindlichen Geschick, zerrieben wird.

Es kann aber auch die Persönlichkeit dem Leiden innerlich standhalten. Sie will lieber leiden als das Grosse in sich preisgeben. Sie bleibt sich getreu, auch indem sie untergeht. Das Grosse in ihr zeigt sich Leiden und Tod überwindend.

Hier ist überall die Wirkung auf uns zugleich objektiv bedingt: Das Bild der tragischen Persönlichkeit selbst wird ein reicheres, tieferes, es wird ein in sich selbst wirkungsfähigeres. Je mehr es dies ist, um so mehr steigert sich zugleich die Wirkung jenes subjektiven Faktors, d. h. der in uns stattfindenden Stauung. Das Ganze der Wirkung ist ja notwendig ein Produkt aus den beiden Faktoren. Und in einem Produkt wirkt jeder Faktor um so mehr, je grösser der andere ist.

Dies gilt auch, wo der Konflikt überwunden wird, falls nämlich er nicht durch den dummen Zufall oder einen Deus ex machina, sondern durch eine Kraft oder Grösse überwunden wird, mit der wir sympathisieren. Die Kraft und Grösse wird, indem sie überwindet, für uns objektiv oder an sich bedeutsamer. Zugleich steigert sie die Stauung oder die Erwartung ihres sich Auslebens, die „Spannung". Um so wirksamer wird dann auch die Lösung.

## Ästhetische Bedeutung des Bösen.

Auf dies alles gehe ich hier nicht weiter ein. Dagegen interessiert uns noch ein fundamentaler Gegensatz. Wir sprachen bisher von Eingriffen in die Persönlichkeit, von Hemmungen ihres freien sich Auslebens, kurz vom Leiden, und der daraus sich ergebenden Stauung.

Aber neben dem Leiden steht das Böse. Auch das Böse greift störend ein in den freien Ablauf eines Vorstellungszusammenhanges, bewirkt also eine Stauung und damit eine Steigerung der psychischen Bewegung. Der Vorstellungszusammenhang besteht hier in dem Zusammenhang zwischen dem Menschen und der sittlichen Forderung, die wir an ihn stellen.

Eine Persönlichkeit vollziehe in sich mit Bewusstsein die Negation des Sittlichen, verhalte sich also wollend widersittlich, oder was dasselbe sagt, in irgend einem Punkte widermenschlich. Sie leugne in Worten oder durch die That eine sittliche Forderung. Dann gewinnt in uns diese sittliche Forderung erhöhte Kraft. Jemehr

sie geleugnet wird, um so bestimmter setzen wir sie der Verneinung entgegen. Unser eigenes sittliches Bewusstsein tritt uns mächtiger entgegen.

Darin liegt nun nicht ohne weiteres ein ästhetischer Wert. Die wahrgenommene Auflehnung gegen die in mir bestehende sittliche Forderung erfüllt mich mit Unlust. Die Kraft, mit der ich das eigene sittliche Bewusstsein festhalte, giebt mir sittliches Kraftgefühl, etwas von sittlichem Stolz. Und dies Gefühl ist an sich beglückend. Das Objekt aber erscheint um so unlustvöller.

Nehmen wir indessen jetzt an, die sittliche Persönlichkeit sei nicht nur in uns, und werde in uns wachgerufen und durch den „Kontrast“ zur „Reaktion“ veranlasst, sondern sie finde sich auch irgendwie neben der Negation des Sittlichen in einem Kunstwerke, dann ergiebt sich, auf Grund dieser Negation, ein besonderer ästhetischer Wert.

Es bestehen dafür verschiedene Möglichkeiten, die ich wiederum nur andeute. Das Böse ist „Folie“ des Guten, d. h. wir finden die sittliche Forderung, die einerseits geleugnet erscheint und dadurch in uns Kraft gewinnt, andererseits verwirklicht, und erleben es jetzt, dass diese Verwirklichung uns eindrucksvoller, also in höherem Grade in ihrem vollen Werte sich darstellt. Oder wir sehen in einer und derselben Persönlichkeit das Gute neben dem Bösen, als Kehrseite desselben, und erfahren eine gleichartige Wirkung. Oder das Böse, die ihr Mass überschreitende Leidenschaft, hat ein Gutes zu ihrer Wurzel und weist uns darauf hin. Oder das Böse ist Durchgangspunkt des Guten, der Weg, auf dem das Gute in einem Menschen sich Bahn bricht.

Hier ist die den Eindruck des Guten steigernde Wirkung zunächst wiederum eine subjektiv bedingte. Der Gegensatz und die dadurch bedingte Stauung oder „Spannung“ steigert die psychische Bewegung in uns. Auch hier aber gesellen sich zur subjektiv bedingten objektiv bedingte Wirkungen.

Es verfällt etwa der Böse einem üblen Geschick. Jetzt erscheint unserer alles vermenschlichenden Phantasie dies Geschick wie eine dem Bösen sich entgegensetzende quasi-persönliche Macht, mit deren Wollen wir uns Eines fühlen. Vielleicht bedient sich das Geschick der Bösen. Böses Wollen und böses Wollen bekämpfen sich und bringen sich zu Falle. Dann ist unser sittliches Bewusstsein befreit; wir sind versöhnt. Das Gute hat Recht behalten.

Aber dies Gute ist doch einstweilen nur „das“ Gute, die sitt-

liche Macht nur eine quasi-persönliche. Sie wird zu einer persönlichen, wenn gutes, berechtigtes, sittliches Wollen eines Menschen gegen das Böse sich kehrt und darin seine Kraft bethätigt. Diese Kraft erweist sich doppelt gross, wenn in der bösen Persönlichkeit selbst ein sittliches Bewusstsein oder ein Zwang der Anerkennung, dass das Gute Recht habe, sich regt; oder wenn endlich dies sittliche Bewusstsein das Böse besiegt und endgültig die Übermacht in der Persönlichkeit behauptet.

Auch darauf gehe ich hier nicht näher ein. Es genügt mir auch hier, die Hauptmomente der tragischen Wirkung kurz bezeichnet zu haben. Alle diese Momente haben in der Wirkung des Humors ihr Gegenstück.

---

# XVI. Kapitel.

## Das Wesen des Humors.

### Lazarus' Theorie.

Dass durch die Negation, die am positiv Menschlichen geschieht, dies positiv Menschliche uns näher gebracht, in seinem Wert offenbarer und fühlbarer gemacht wird, darin besteht, wie wir sahen, das allgemeinste Wesen der Tragik. Ebendarin besteht auch das allgemeinste Wesen des Humors. Nur dass hier die Negation anderer Art ist als dort, nämlich komische Negation.

Ich sagte vom Naivkomischen, dass es auf dem Wege liege von der Komik zum Humor. Dies heisst nicht: die naive Komik ist Humor. Vielmehr ist auch hier die Komik als solche das Gegenteil des Humors. Die naive Komik entsteht, indem das vom Standpunkte der naiven Persönlichkeit aus Berechtigte, Gute, Kluge, von unserem Standpunkte aus im gegenteiligen Lichte erscheint. Der Humor entsteht umgekehrt, indem jenes relativ Berechtigte, Gute, Kluge aus dem Prozess der komischen Vernichtung wiederum emportaucht, und nun erst recht in seinem Werte einleuchtet und genossen wird. Dieser Erfolg wird in den auf S. 104 ff. zuletzt angeführten Fällen der naiven Komik notwendig eintreten. Insofern waren sie zugleich Fälle des Humors.

Der eben bezeichneten Auffassung des Humors scheint Lazarus

in seinem Werke „Das Leben der Seele“ zu widersprechen, indem er im Humor überhaupt nicht eine eigene Kunstform, sondern vielmehr eine eigene Denkweise und Gemütsverfassung, sozusagen eine eigene Weltanschauung sehen will. Indessen damit ist uns hier nicht gedient. Mag immerhin das Wort Humor in diesem Sinne genommen werden können — und wir werden es selbst später so nehmen — hier handelt es sich um etwas anderes. Wie es uns ehemals nicht auf den Witz ankam, den man hat, sondern auf denjenigen, den man macht, so beschäftigt uns hier nicht der Humor, den man hat, sondern das humoristische Thun oder Verhalten, der einzelne Fall des Humors.

Thatsächlich nimmt nun auch Lazarus im Verlaufe seiner Abhandlung das Wort Humor in diesem letzteren Sinne. Der von uns als naiv in Anspruch genommene Ausspruch des Korporals Trim ist für Lazarus ein Fall des Humors. Nun kommt in diesem Ausspruch freilich eine bestimmte Denkweise zu Tage. Aber weder, dass diese Denkweise vorhanden ist, noch dass sie überhaupt zu Tage kommt, sondern die Art, wie sie zu Tage kommt, macht den Vorfall zu einem humoristischen. Und Entsprechendes gilt von der Rede Falstaff's, die Lazarus gleichfalls der Gattung des Humors zuweist.

Wichtiger aber ist uns, dass Lazarus bei der Erklärung dieser einzelnen Fälle des Humors — ebenso wie Hecker und Kräpelin bei ihrer Erklärung des Naiven — die Hauptsache übersieht. „Wie lächerlich, sagt er mit Bezug auf Trim, wenn einer das vierte Gebot nicht als einen selbständigen Satz auswendig kennt, wie erhaben, wenn einer es so strikt, so reich, so voll erfüllt. Wie humoristisch, wenn wir beides zugleich von ihm erfahren“. In der That ist es gar nicht humoristisch, wenn wir diese beiden Dinge zugleich und von Einem erfahren. Man lasse Trim auf die Frage des Doktors der Theologie einfach erklären, er wisse nur, was das Gebot von ihm verlange, nämlich, dass er seinem Vater von seinen 14 Groschen Lohn 7 geben solle, und der Eindruck des Humors ist dahin. Eine solche Erklärung wäre eben eine einfach sachgemässe Erklärung, nicht mehr eine gleichzeitig treffende und unzutreffende, erhabene und nichtige Beantwortung der Katechismusfrage.

Noch weniger trifft Lazarus' Erklärung des Humors der Falstaff'schen Rede die Sache. Falstaff wecke, so meint er, alle hohen Ideen, deren Widerpart er in Leben und Gesinnung sei, durch sein Reden und Thun. „Er spricht von Ehre, Mut u. s. w.; er stellt

den König dar, wie er Heinrich straft u. s. w.; in allem ist er ein Gebildeter, die Ansprüche der Idee Kennender und Zeigender. Wir lachen über ihn, obgleich er das Hohe erniedrigt (z. B. in seiner Definition der Ehre); wir lachen, weil er selbst die wahre Idee in uns weckt, und diese um so sicherer zeigt, je angelegentlicher er dagegen kämpft".

Der Humor der Rede Falstaff's beruht also für Lazarus darin, dass die Erniedrigung der Ehre doch zugleich die Idee der Ehre in uns wachruft. Wäre damit ohne weiteres der Humor gegeben, so müsste jeder, der nicht aus Unkenntnis, sondern in bewusster Bosheit das Edle erniedrigte und in den Schmutz zöge, humoristisch erscheinen, auch wenn er dies ohne allen „Humor" thäte. Denn je boshafter es herabgezogen wird, um so deutlicher wird uns jederzeit das Edle als solches zum Bewusstsein kommen. In Wirklichkeit würde aber solche Bosheit nicht den Eindruck des Humors, sondern das Gefühl der Empörung hervorrufen. So ist denn auch der Grund der Humors der Falstaff'schen Rede in gewisser Weise gerade der entgegengesetzte von demjenigen, den Lazarus angiebt. Nicht dass Falstaff das Recht des Sittlichen bewusst verneint, sondern dass er zu dem, was er sagt, selbst ein gewisses, nämlich individuelles, sittliches Recht hat, das macht den Humor der Rede.

Wie Lazarus in der Bestimmung des Humors die Hauptsache übersieht, dies wird nicht minder deutlich aus seinem allgemeinen Erklärungsversuch. Der Seelenzustand des Humors soll sich ergeben „aus dem Wesen und Verhältnis von Fühlen und Denken. Indem das Gefühl der Realität ebenso herrschend ist, wie der Gedanke des Idealen, entspringt durch die Gleichzeitigkeit eine notwendige Verschmelzung beider, vermöge deren das Ideale den psychologischen Wert und Reiz des Realen erhält, sodass im Humor nicht nur die Wirklichkeit und die sinnliche Welt, sondern auch die Idee selbst anders, nämlich tiefer, kräftiger, lebensvoller aufgefasst wird als im abstrakten Idealismus."

Diese Erklärung erweckt allerlei Bedenken. Zunächst frage ich mich vergeblich, nach welchem psychologischen Gesetz jene Verschmelzung geschehen, und nach welchem psychologischen Gesetz sie die ihr hier von Lazarus aufgebürdete Wirkung haben solle. Ich könnte weiterhin darauf aufmerksam machen, wie viel Unheil in der Ästhetik das nichtssagende Abstraktum Idee schon angerichtet hat. Lassen wir uns aber diesen Begriff gefallen, dann müssen wir

allgemein sagen: Mag noch so sehr das Ideale und Reale in uns gleichzeitig Macht gewinnen und das Gefühl des einen mit dem Gedanken des andern, ich weiss nicht wie, „verschmelzen"; der Eindruck des Humors ensteht uns jedenfalls erst, wenn wir das Ideale in einer Persönlichkeit verwirklicht finden, und zugleich auch nicht verwirklicht finden, wenn also das Ideale das Reale ist, und doch zugleich nicht ist. Oder wenn wir jetzt wiederum auf das „Ideale" und „Reale" verzichten. Der eigentliche Grund und Kern des Humors ist überall und jederzeit das relativ Gute, Schöne, Vernünftige, das auch da sich findet, wo es nach unseren gewöhnlichen Begriffen nicht vorhanden, ja geflissentlich negiert erscheint.

Lazarus bezeichnet den Humor der Fallstaff'schen Rede im Gegensatz zum Humor Trim's als objektiven. Dieser Unterschied ist ungültig. Falstaff und Trim erscheinen humoristisch aus völlig gleichem Grunde.

## Naivität und Humor.

In allem naiv Komischen steckt nach oben Gesagtem Humor. Ich bezeichnete diesen Humor als die Kehrseite der naiven Komik. Aber es kann nicht umgekehrt gesagt werden, jeder Humor sei naiv. Vielleicht ist man geneigt, schon einige der oben angeführten Fälle des naiv Komischen, vor allem die naive Komik des Sokrates nicht mehr als naiv-komisch gelten zu lassen. Zur Naivität gehört es, ihrer selbst unbewusst zu sein. Daraus folgt dann, was den Humor betrifft, freilich zunächst nur dies, dass es einen unbewussten Humor giebt. Andererseits kann aber der Humor als vollbewusster sich darstellen.

Diesen bewussten Humor will Hecker einzig als Humor anerkennen. Der Humor, meint er, sei im Gegensatz zum Naiven völlig bewusst, ja willkürlich. Das ist dann eine engere Fassung des Begriffs des Humors, die wir nicht mitmachen wollen. Die Einsicht in das positive Wesen des Humors, das vom Gegensatz des Bewussten und des Unbewussten unabhängig ist, verbietet es uns. Auch der Sprachgebrauch widerspricht.

Es ist naiv, wenn die Putten in Rafaels Madonna di San Sisto so recht kindlich, und doch so ganz entgegen dem feierlichen Charakter des Vorganges sich über die Brüstung lehnen. Aber niemand wird uns verwehren dürfen zu sagen, es stecke darin köstlicher Humor. Wenn Bräsig gegen Bildung und Sitte verstösst,

so thut er dies meist völlig unbewusst. Er ist also insofern naiv. Und doch bezeichnet Lazarus mit Recht Bräsig als eine der grossartigsten humoristischen Schöpfungen.

Und wir können noch mehr sagen. Auch im bewussten Humor steckt eine Art der Naivität. Nicht nur bei Falstaff und Trim, sondern auch bei Hamlet, beim Narren im Lear, selbst bei Mephisto, ist der eigentliche Kern des Humors nicht ein Ergebnis bewusster Reflexion, sondern das Gesunde, Gute, Vernünftige, das in der innersten „Natur" der Persönlichkeit liegt und darum nicht umhin kann, in ihrem verkehrten oder närrischen Gebaren mit „naiver" Gewalt sich geltend zu machen.

Damit ist doch jener Gegensatz des Bewussten und des Unbewussten nicht aufgehoben. Der Humor kann, sagte ich, schliesslich ein vollbewusster sein. Er ist ein solcher, wenn der Träger desselben sich sowohl des Rechtes, als auch der Beschränktheit seines Standpunktes, sowohl seiner Erhabenheit als auch seiner relativen Nichtigkeit bewusst ist, wenn er also neben seinem Rechte auch das Recht derer anerkennt, denen sein Thun komisch ist. Dies ist der Humor, von dem Kuno Fischer sagt, er sei „die volle und freie Selbsterkenntnis, die nicht möglich ist, ohne helle Erleuchtung der eigenen Karikatur, ohne die komischen Vorstellungen der anderen heiter über sich ergehen zu lassen". Es muss nur hinzugefügt werden, dass dies heitere Übersichergehenlassen der komischen Vorstellungen anderer nur möglich ist, wenn der Träger des Humors zugleich des relativen Rechtes seines Thuns, wenn er also eines diesem Thun zu Grunde liegenden positiven Kernes seiner Persönlichkeit, der durch das Lachen der anderen nicht getroffen wird, sich bewusst ist. Die vollbewusste humoristische Persönlichkeit lässt andere über ihr Gebaren lachen und lacht selbst herzlich mit; zugleich weiss sie sich doch im innersten Kern ihrer Persönlichkeit über jenes Lachen erhaben. Sie lacht auch wieder über dies Lachen und lacht so am besten, weil sie zuletzt lacht.

Man erinnert sich, dass wir das Verhalten des Sokrates bei Aufführung der Wolken oben als letztes Beispiel der naiven Komik anführten, zugleich aber zugaben, dass der Name des Humors dafür geeigneter erscheine. Wir können jetzt nicht nur Humor, sondern vollbewussten Humor im eben bezeichneten Sinne darin erblicken. Es entfernt sich dann Sokrates' Verhalten möglichst weit von dem naiv Komischen im engeren Sinne. Schon dass Sokrates der Aufführung der Wolken beiwohnt und mitlacht, wenn sein Gegenbild

auf der Bühne verlacht wird, ist humoristisch. Wie thöricht, wenn man dem Lachen Anderer zu begegnen meint, indem man mitlacht; wie schwächlich, wenn man auch nur dies Lachen, statt irgendwie dagegen aufzutreten oder es abzuwehren, sich gefallen lässt. Giebt man nicht damit den Lachern Recht? — Aber eben dies ist die Meinung des Sokrates. Er versteht den Standpunkt des Volksbewusstseins, zu dessen Vertreter sich Aristophanes gemacht hat, und sieht darin etwas relativ Gutes und Vernünftiges. Er anerkennt eben damit das relative Recht derer, die seinen Kampf gegen das Volksbewusstsein verlachen. Damit erst wird sein Lachen zum Mitlachen. Andererseits lacht er doch über die Lacher. Er thut es und kann es thun, weil er des höheren Rechtes und notwendigen Sieges seiner Anschauungen gewiss ist. Eben dieses Bewusstsein leuchtet durch sein Lachen, und lässt es in seiner Thorheit logisch berechtigt, in seiner Nichtigkeit sittlich erhaben erscheinen.

Dieser Humor steigert sich dann noch, wenn Sokrates sich erhebt und seinen Lachern geflissentlich preisgiebt. Jetzt erst begeht er eine rechte Thorheit; und er begeht sie mit vollem Bewusstsein. Er erniedrigt sich nicht nur in den Augen der Menge, sondern er weiss, dass er sich erniedrigt, und er weiss es nicht nur, sondern er giebt wiederum denen, die ihn jetzt erst recht verlachen, relativ Recht. Die Menge, wie kann sie anders — nach gewöhnlicher und in ihrer Art wohlberechtigter Anschauung — als solches Gebaren thöricht finden, und wie sollte sie das natürliche Recht sich verkümmern lassen, über das zu lachen, was nun einmal ihren Horizont überschreitet. Zugleich lacht doch Sokrates wiederum über die, deren relatives Recht, ihn zu verlachen, er einräumt, weil er weiss, das seine Erhabenheit der Erniedrigung zum Trotz bestehen bleibt, ja in derselben erst recht zu Tage tritt.

Indem ich hier den vollbewussten Humor zu kennzeichnen versuche, habe ich im Grunde auch schon das Wesen des Humors nicht als einzelnen humoristischen Thuns, sondern als einer Gesinnung oder Denkweise bezeichnet. Diese beiden Begriffe des Humors wollten wir oben scharf unterscheiden. Auch jetzt bleiben wir bei dieser Unterscheidung. Zugleich sehen wir doch, dass die Inhalte dieser beiden Begriffe aufs unmittelbarste zusammenhängen. Die Denkweise des Humors ist es, die dem bewusst humoristischen Thun zu Grunde liegt und darin sich kundgiebt. Auch Sokrates handelt nicht nur humoristisch, sondern er denkt humoristisch oder hat Humor. Er könnte sonst nicht so handeln wie er handelt. — Andererseits

brauchen wir Humor, um den Humor des Sokrates'schen Thuns zu verstehen.

Wir können aber überhaupt jeder Art der Komik mehr oder weniger Humor entgegenbringen. Je mehr wir ihr entgegenbringen, um so mehr „Sinn“ für Komik haben wir. Ich sagte schon oben, dass in der Komik nicht nur das Komische in nichts zergeht, sondern auch wir in gewisser Weise, mit unserer Erwartung, unserem Glauben an eine Erhabenheit oder Grösse, den Regeln oder Gewohnheiten unseres Denkens u. s. w. „zu nichte“ werden. Über dieses eigene Zunichtewerden erhebt sich der Humor. Dieser Humor, der Humor, den wir angesichts des Komischen haben, besteht schliesslich ebenso wie derjenige, den der Träger des bewusst humoristischen Geschehens hat, in der Geistesfreiheit, der Gewissheit des eigenen Selbst und des Vernünftigen, Guten und Erhabenen in der Welt, die bei aller objektiven und eigenen Nichtigkeit bestehen bleibt, oder eben darin zur Geltung kommt. Er besteht „schliesslich“ darin, das will sagen, dass freilich nicht jeder Humor diese höchste Stufe erreicht. Es giebt niedrigere Arten des Humors, und es giebt neben dem hier vorausgesetzten positiven einen negativen, neben dem versöhnten einen entzweiten Humor.

## Humor und „psychische Stauung“.

Auf diese Unterschiede werden wir später zurückzukommen haben. Einstweilen sahen wir, dass Erhabenheit in der Komik das Wesen des Humors bezeichnet.

Wir sagten aber auch schon, der Humor sei Erhabenheit in der Komik und durch dieselbe. Die Erhabenheit ist nicht nur bei der Komik, oder irgendwie mit ihr verbunden, sondern die Komik lässt die Erhabenheit erst eigentlich für uns zu stande kommen.

Wie dies möglich ist, dies sagt uns wiederum das Gesetz der „psychischen Stauung“. Wiefern eine solche Stauung bei aller Komik stattfinde, haben wir gesehen. Wir sahen, wie diese Stauung die „Verblüffung“ bewirkt, wie sie dann den Anspruch des Nichtigen ein Erhabenes zu sein, heraustreten lässt und dadurch das Nichtige, auch nachdem es als solches, das heisst als Nichtiges sich dargestellt hat, zum Gegenstande der Aufmerksamkeit, und damit zum Objekte des freien und heiteren Spieles der Auffassung werden lässt.

Zugleich aber bewirkt die Stauung ein Weiteres; nämlich die nachfolgende Rückwärtswendung des Blickes auf dasjenige, das den

Anspruch der Erhabenheit machte. Dabei bestehen die beiden Möglichkeiten: Dieser Anspruch erscheint auch jetzt als blosser Anspruch; oder er erscheint als berechtigter Anspruch.

Wie sonst, so lässt auch hier die „Rückwärtswendung des Blickes“, das heisst die Rückkehr der seelischen Bewegung nach ihrem Ausgangspunkte zu, an diesem Ausgangspunkte neue Seiten entdecken, falls nämlich an ihm solche zu entdecken sind.

Ich erinnere noch einmal an eines der oben angeführten Beispiele: Auf ein A sahen wir in der Erfahrung sonst ein B folgen. Jetzt folgt ihm ein dem B widersprechendes $B_1$. Dann ist das Erste die Verblüffung, das *θαυμάζειν*, die Frage: Was ist oder was will das. Ihr folgt das sich Besinnen, die Konzentration auf das A und die Erwartung, dass wieder B folge. Das Dritte ist in diesem Falle — nicht die Auflösung der Erwartung in nichts, aber das Bewusstsein des Widerspruches.

Daran aber schliesst sich die Rückkehr zu dem A. Und diese Rückkehr ist gleichbedeutend mit einer genaueren Betrachtung des A, mit der Frage, ob A wirklich das A sei, auf das sonst das B folgte. Dabei kann an dem A etwas gefunden werden, das es von jenem A unterscheidet, es zu einem davon verschiedenen $A_1$ macht.

Der gleiche Prozess vollzieht sich auch bei der Komik. Auch hier führt die Rückkehr zu A, ich meine zu dem, was als erhaben sich geberdete, zur volleren Erkenntnis desselben. Hat dasselbe begründeten Anspruch auf Erhabenheit, so wird, was diesen Anspruch begründet, entdeckt, oder es tritt deutlicher ins Bewusstsein. Das Komische erscheint schliesslich vielleicht als das eigentlich Erhabene.

Indem das nicht nur scheinbar, sondern in Wahrheit Erhabene solchergestalt aus dem komischen Prozess erst recht als ein Erhabenes emportaucht, besitzt es zugleich für uns einen besonderen Charakter. Es giebt eben doch an ihm eine Seite, oder es giebt für dasselbe eine mögliche Beleuchtung, die es jederzeit wiederum zum Gegenstand der Komik oder unserer spielenden Auffassung werden lassen kann. Dadurch mildert sich seine Erhabenheit. Hat die Erhabenheit Strenge, so weicht diese Strenge. Der Gegenstand der Ehrfurcht wird uns vertrauter, wird Gegenstand der Liebe. Es ist die Aufgabe des Humors, Erhabenes liebenswert erscheinen zu lassen, wie es andererseits seine Aufgabe ist, Erhabenes im Verborgenen, in der Enge und Gedrücktheit, im Geringgeachteten und Verachteten, in jeder Art der Kleinheit und Niedrigkeit aufzusuchen.

# XVII. Kapitel.

## Arten des Humors.

### Die Daseinsweisen des Humors.

Das allgemeine Wesen des Humors, von dem im Vorstehenden die Rede war, bestimmt sich genauer und gewinnt mannigfache speciellere Züge in den verschiedenen Arten des Humors.

Solche lassen sich zunächst unterscheiden nach zwei Gesichtspunkten. Mehrfach schon war die Rede vom Humor als Stimmung, oder als Weise der Betrachtung der Dinge. Ich „habe" Humor, wenn ich diese Stimmung habe, oder dieser Weise der Betrachtung mich hingebe. Ich selbst bin hier der Erhabene, der sich Behauptende, der Träger des Vernünftigen oder Sittlichen. Als dieser Erhabene oder im Lichte dieses Erhabenen betrachte ich die Welt. Ich finde in ihr Komisches und gehe betrachtend in die Komik ein. Ich gewinne aber schliesslich mich selbst, oder das Erhabene in mir, erhöht, befestigt, gesteigert wieder. Damit ist hier der humoristische Prozess vollendet.

Man erinnert sich des Gegenstückes dieser humoristischen Weltbetrachtung, das uns oben bei Betrachtung der Tragik begegnete. Es besteht in der Weltbetrachtung, die einen sittlichen Massstab anlegt — nicht an das Kleine und Nichtige, oder an das, was so erscheint, sondern an das Schlechte, das Böse, das Übel; kurz das ernste Nichtseinsollende. Auch aus solcher Weltbetrachtung kann ich in meiner Persönlichkeit oder meinem sittlichen Bewusstsein gesteigert zu mir zurückkehren.

Neben diese ernst sittliche Weltbetrachtung stellten wir die gleichartige Darstellung der Welt, der Menschen, des Geschehens in der Welt. Dieser entspricht in der Sphäre des Humors die humoristische Darstellung. Ich finde das Kleine, Nichtige, Belachens- und Verlachenswerte dargestellt und komisch beleuchtet; zugleich offenbart sich in der Weise der Darstellung der vernünftige oder sittliche Standpunkt. Sein Recht, seine Wahrheit, seine Überlegenheit wird aus der Darstellung offenbar und eindringlich.

Die dritte „Daseinsweise" des Humors endlich ist verwirklicht im „objektiven Humor". Hier ist das Positive des Humors, d. h. das Erhabene nicht mehr bloss in mir, auch nicht lediglich in der Weise der Darstellung, sondern es findet sich, ebenso wie das Nichtige, in den dargestellten Objekten. Diese Daseinsweise des

Humors erst hat ihr Gegenstück in der Tragik, und weiterhin in jeder künstlerischen Darstellung, in der das Böse und das ernste Übel in der Welt einen Faktor des ästhetischen Genusses ausmacht.

Bleiben wir noch einen Augenblick bei diesen drei Daseinsweisen des Humors. Der Humor, so sagen wir, ist Erhabenheit in der Komik und durch dieselbe. Bei der humoristischen Weltbetrachtung nun ist zunächst das Erhabene in mir. Dann freilich ist auch das Komisch-Nichtige in mir, aber nur sekundärer Weise, nur sofern, wie schon früher gesagt, mein Eingehen in die Komik zugleich eine Art des Zunichtewerdens meiner selbst in sich schliesst. Lediglich soweit dies der Fall ist, besteht hier Erhabenheit in der Komik und demnach Humor.

Damit ist zugleich gesagt, dass dieser Humor in sehr verschiedenen Graden sich verwirklichen kann. Es fragt sich jedesmal, in welchem Masse ich mir das eigene Zunichtewerden gefallen lassen kann, und in welchem Masse ich doch zugleich davor geschützt bin, thatsächlich zu nichte zu werden. Ich muss, um diesen Humor zu erleben, von meiner Höhe herabsteigen; aber nicht, um da unten zu bleiben, sondern um von da aus jene Höhe zu ermessen und erst recht zu erkennen, also in meinen Gedanken, — und darum handelt es sich ja hier — doch auch wiederum auf der Höhe zu bleiben, und jetzt erst mit vollem Bewusstsein da zu sein.

Darin liegt dann zugleich das Umgekehrte: Ich bin auf der Höhe nicht abgeschlossen, wie auf einer einsamen weltabgeschiedenen Höhe. Sondern ich bin da mit der Möglichkeit, immer wiederum herabzusteigen und mich in die nichtige Welt zu mischen. Und ich bin immer wiederum im Begriff dies zu thun. Ich bin auf der Höhe mit der eigentümlichen Geistesfreiheit, die hieraus sich ergiebt.

Derselbe Humor liegt bei der humoristischen Darstellung in der Weise der Darstellung. Er liegt zugleich in mir, sofern ich die Darstellung innerlich nachmache und ihren Humor in mir nacherlebe. Auch hier ist das Komische oder das Zunichtewerden nur sekundärer Weise mit dem Erhabenen — in der Darstellung und in mir — vereinigt. Sofern ich den hieraus sich ergebenden Humor in der Darstellung finde, ist derselbe objektiver Humor; das Gefühl dafür ist eine Weise des objektivierten Selbstgefühls. Andererseits ist der Humor der Darstellung doch wiederum kein objektiver: Er ist noch nicht in den dargestellten Objekten.

Darum bezeichne ich den oben sogenannten objektiven Humor speciell mit diesem Namen. Bei ihm ist der Humor dreifach da:

In den Objekten, in der Weise der Darstellung und in mir. Dies doch nicht im Sinne des Nebeneinander. Der Humor ist in Wahrheit nur in mir. Aber ich erlebe ihn in den Objekten und der ihrer Natur entsprechenden Darstellung.

## Humor der Darstellung.

Der Humor der Darstellung ist lyrisch. Das Spezifische der Lyrik ist dies, dass bei ihr das eigentliche Objekt der Darstellung, das innere Geschehen, keinen persönlichen Träger hat. Man sagt wohl, Träger dieses inneren Geschehens sei der Dichter. Dies ist unrichtig, wenn man mit dem Dichter diese bekannte oder unbekannte wirkliche Persönlichkeit meint. Diese Persönlichkeit mag ein ähnliches inneres Geschehen thatsächlich einmal erlebt haben. Aber für das dichterische Erzeugnis kommt nur die Thatsache in Betracht, dass der Dichter als Dichter den Inhalt der Dichtung in sich erlebt hat. Er hat ihn erlebt als Dichter, d. h. aber: er hat ihn erlebt als ideelle Persönlichkeit, nicht als dieser bestimmte Mensch, sondern als ideeller Repräsentant des Menschen. Sein etwaiges wirkliches Erleben ist hierfür nur Vorbild.

Als solcher ideeller Repräsentant des Menschen erlebt der Dichter das lyrisch dargestellte innere Geschehen, solange er es eben erlebt, d. h. insbesondere im Akte des Dichtens. Genau in derselben Weise aber erleben wir es, wenn wir die Dichtung hören, lesen, uns derselben erinnern, und sie geniessen. So oft wir dies thun, treten wir an die Stelle des Dichters. Wir sind jetzt die Träger jenes inneren Geschehens, wiederum nicht als diese realen Persönlichkeiten, sondern als ideelle Repräsentanten des Menschen. Ich sage: des Menschen; in jedem einzelnen Falle ist dies natürlich nicht der Mensch überhaupt, sondern eine bestimmte Seite am Menschen oder eine mehr oder minder speciell geartete, auch durch äussere Umstände mehr oder minder determinierte Modifikation „des“ Menschen.

Dies meine ich, wenn ich sage, das in der Lyrik dargestellte innere Geschehen habe keinen persönlichen Träger. Es hat zum Träger nicht eine Persönlichkeit, die von derjenigen, die das lyrische Produkt in sich erlebt und geniesst, verschieden wäre. Es hat also bald diesen bald jenen Träger. Zugleich sind alle diese Träger doch wiederum nur Beispiele des unpersönlichen Trägers, der so oder so gearteten Modifikation des Menschen oder des Menschseins.

Darum ist es doch nicht in jedem Sinne zutreffend, wenn man die Lyrik die „subjektive“ Dichtungsgattung nennt. Eben dieser unpersönliche Träger ist nicht nur im Dichter vorhanden, wenn er dichtet, und in uns, wenn wir das dichterische Erzeugnis uns innerlich zu eigen machen, sondern er ist zugleich im Kunstwerk, also objektiv da. Als objektiver Vorgang, als etwas uns Gegebenes tritt uns das dargestellte innere Geschehen entgegen. Es ist für uns nicht nur ein subjektives, sondern zugleich ein objektives persönliches Erleben. Das innere Geschehen wird nicht nur von uns erlebt, sondern es geschieht zugleich ausser uns, und wird von uns miterlebt. Oder was dasselbe sagt: Auch hier objektivieren wir unser Erleben, und uns, sofern wir es erleben; auch hier erleben wir, was wir erleben, in einem Anderen. Nur nicht in einem bestimmten, vom Dichter uns vor Augen gestellten Anderen, sondern in einem Anderen, der für uns — nicht individuell, sondern der Art nach dieser oder jener ist, soweit ihn das dargestellte innere Geschehen als diesen oder jenen charakterisiert, d. h. von anderen qualitativ unterscheidet. — Natürlich rede ich hier von der reinen Lyrik.

So nun verhält es sich auch bei der humoristischen Darstellung im hier vorausgesetzten Sinne dieses Begriffes. Wir erleben den Humor mit oder nach, aber nicht als Humor in einem dargestellten Individuum, sondern als überindividuellen Humor oder als Humor im Menschen, nämlich im Menschen, sofern er eben solchen Humor haben kann und hat.

Dagegen ist der speciell von uns sogenannte objektive Humor, sofern er künstlerisch verwirklicht ist, episch oder dramatisch. Das heisst: er ist Humor eines dargestellten Individuums, das je nachdem einer, obzwar auch nur ideellen Zeit, oder keiner Zeit, d. h. der zeitlosen Gegenwart angehört. In jenem Falle wird er von uns im engeren Sinne des Wertes nacherlebt, in diesem unmittelbar miterlebt.

## Stufen des Humors.

Die zweite Einteilung von Arten des Humors hat mit der soeben vollzogenen dies gemein, dass auch bei ihr die Beziehung des Erhabenen zum Komischen den Einteilungsgrund bezeichnet. Nur ist diese Beziehung hier anderer Art. Die Komik, die einer Person anhaftet, oder in welche dieselbe verflochten ist, kann einmal harmlos, unschädlich, ohne ernsten Stachel sein. Wir sind, indem wir das Komische wahrnehmen, unmittelbar damit versöhnt, weil wir uns

unmittelbar darüber erheben können oder unmittelbar darüber erhoben werden. Ohne Konflikt oder Kampf ist die Erhabenheit zugleich mit der Komik für uns da.

Ein andermal ist das Komische an sich ein Verletzendes. Das Objekt der Komik ist nicht Gegenstand des Lächelns oder des harmlos herzlichen Lachens; sondern es erscheint lächerlich und wird verlacht. Ein Gegensatz, ein Kampf, ein Konflikt findet statt zwischen ihm und einem Erhabenen oder der Forderung eines solchen. Eben dieser Konflikt aber stellt das Erhabene ins Licht. Und zwar nehmen wir hier an, dass das Dasein des Konfliktes, ohne äusserliche Lösung desselben, diese Wirkung hat.

Die dritte Möglichkeit endlich ist die, dass ein solcher Konflikt nicht nur besteht, sondern sich löst, d. h. das Lächerliche überwunden, das Nichtige vernichtet wird oder selbst sich vernichtet, und damit das Erhabene oder die Forderung desselben, die vorher geleugnet war, zum Sieg gelangt.

Offenbar ist unter diesen drei Stufen des Humors die erste diejenige, der man zunächst den Namen des Humors zugestehen wird. Wir wollen sie als die des versöhnten, oder des konfliktlosen, oder des in sich unentzweiten Humors bezeichnen.

Die zweite Stufe dürfen wir dann bezeichnen als die Stufe des in sich entzweiten oder des satirischen Humors. Entzweiung, Gegensatz, Konflikt ist ja das Charakteristische der Satire. Ich verhalte mich zum Komischen satirisch, indem ich es als zum Erhabenen oder zur Forderung eines solchen gegensätzlich erkenne, verlache, lachend verurteile. In dieser Verurteilung tritt die Erhabenheit des Erhabenen, sein höheres Recht, seine Überlegenheit ans Licht. Dieser Humor kann scharf, bitter, ja verzweifelt sein. Er bleibt doch Humor, so lange er das Komische nicht einfach als nichtseinsollend abweist, sondern, wie es in der Natur der Satire liegt, lachend in dasselbe eingeht, also daran teil nimmt.

Was endlich die dritte der oben bezeichneten Stufen des Humors betrifft, so ist dabei dies zu bedenken: Das Nichtige, so sagte ich, tritt hier zum Erhabenen in Gegensatz und wird vernichtet. Das Erhabene erringt den Sieg. Aber dies muss, wenn hier wirklich eine Stufe des Humors gegeben sein soll, in „humoristischer" Weise geschehen. Und dies schliesst in sich, dass dem Nichtigen das Erhabene nicht als ein durchaus Fremdes entgegentritt. Das Erhabene darf nicht einfach von aussen her dem Nichtigen entgegentreten und es beseitigen oder seinen Geltungs- oder Herrschafts-

anspruch aufheben. Sondern das Nichtige muss dazu, als solches, eine Handhabe bieten. Es muss in gewisser Weise sich selbst vernichten und dem Erhabenen zum Siege verhelfen. Es muss in solcher Weise das Erhabene in sich selbst tragen. Oder umgekehrt, das Erhabene muss in das Nichtige eingehen, und indem es dies thut, also in gewisser Weise als Nichtiges, seine Erhabenheit zum Sieg bringen. Auch hier erscheint dieser Sieg unter dem Gesichtspunkt einer Selbstvernichtung des Nichtigen.

Nun war uns, wie man sich erinnert, die „Ironie" die Komik der Selbstvernichtung. Sie war das Zergehen eines Erhabenheitsanspruches durch diesen Anspruch selbst, oder durch die Weise, wie er erhoben wird, durch die Festhaltung desselben, oder die aus ihm folgenden Konsequenzen. Ironie des Schicksals ist die objektive Komik, die darin besteht, dass das selbstgewiss auftretende Wollen sich selbst ad absurdum führt, oder gerade durch das, was seiner Verwirklichung zu dienen schien, oder zu dienen bestimmt war, ad absurdum geführt wird. Witzige Ironie ist die Vernichtung des scheinbar Sinnvollen oder auf Sinn Anspruch Erhebenden durch die Art wie der Anspruch erhoben wird, oder auf Grund der aus ihm sich ergebenden Konsequenzen.

Demgemäss haben wir ein Recht, diese dritte Stufe des Humors als die des „ironischen Humors" zu bezeichnen. Will man diesen Namen vermeiden, so nenne man ihn wiederversöhnten Humor, entsprechend dem von Hause aus versöhnten und dem entzweiten Humor.

## Unterarten des Humors.

Die beiden im Vorstehenden unterschiedenen Einteilungen von Arten des Humors kreuzen sich. Und daraus ergeben sich dreimal drei Arten.

Ich erhebe mich das eine Mal über das Zunichtewerden dieser oder jener Erwartungen und Forderungen in der Welt, weil ich den Humor dazu besitze, d. h. weil mein Glaube an das Seinsollende, meine Empfänglichkeit für das Gute, meine Freude am Schönen stark genug ist, um durch jenes Zunichtewerden nicht angetastet zu werden. Mag sich die Welt auch närrisch gebärden, und auch an meiner Person oder meinem Geschick das Närrische nicht fehlen, so bleibe ich doch meiner selbst und der Welt, in dem, was den Kern oder das Wesentliche an beiden ausmacht, gewiss. Vielmehr, indem ich diese Selbstgewissheit oder diese Erhabenheit meiner Betrachtung oder Stimmung dem Närrischen entgegensetze und sie ihm

zum Trotz behaupte, tritt diese Selbstgewissheit erst in ihrer Stärke hervor, oder zeigt sich in der Macht, die sie in mir besitzt.

Offenbar gewinnt dieser „subjektive“ Humor oder dieser Humor meiner Weltbetrachtung eine andere und andere Bedeutung, je nachdem die Betrachtung lediglich vom Standpunkte meiner individuellen Neigungen, Wünsche, Anschauungen, Stimmungen, oder von einem objektiven, d. h. allgemein menschlichen Standpunkt aus geschieht. Sie hat im letzteren Falle, obgleich ihrem Wesen nach subjektiv, doch objektive Geltung oder objektiven Wert. Die fragliche Weise der Weltbetrachtung gewinnt in anderer Richtung einen verschiedenen Charakter, je nachdem der Gegensatz des Erhabenen und Nichtigen, um den es sich dabei handelt, dem Gebiet der verstandesgemässen Erkenntnis oder dem Gebiet eudämonistischer Zweckmässigkeit, oder endlich dem eigentlich sittlichen Gebiete angehört.

Der Weltbetrachtung des versöhnten oder unentzweiten Humors steht gegenüber die Weltbetrachtung des entzweiten Humors oder die satirische Weltbetrachtung. Nicht immer ist die Negation des Seinsollenden harmlos. Oft genug sehen wir das Nichtige, das wesentlichen Forderungen der „Idee“ widerstreitet, in Macht und Geltung. Unvernunft, Zweckwidrigkeit, sittliche Verkehrtheit herrschen in der Welt. Sie gebärden sich und dürfen sich gebärden als wahre Vernunft, als echte Zweckmässigkeit, als hohe Moral. Der Wahnwitz wird heilig gesprochen. Der gebildete und der ungebildete Pöbel fällt anbetend nieder vor der aufgeblasenen und aufgeputzten Possenreisserei. Halte ich dem gegenüber — noch nicht den Glauben an den endlichen Sieg der Idee, aber das Bewusstsein der Erhabenheit und Würde ihres Wesens fest, gewinne ich es zugleich über mich, jenes Nichtige, weil ich seine Nichtigkeit und Hohlheit durchschaue, — nicht nur zu verurteilen, sondern zu verlachen, und in mir selbst oder in meinem Bewusstsein lachend zu vernichten, so verhalte ich mich in meiner Weltbetrachtung satirisch. Ich verspüre zunächst das Nichtige als Nichtiges, ich erlebe es, dass mit der Verneinung des Sittlichen, die ich in der Welt vorfinde, zugleich meine sittlichen Forderungen zunichte werden. Zugleich aber gewinnt mein sittliches Bewusstsein, indem es gegen seine Verneinung sich „erhebt“, seine volle Grösse und Höhe. In dieser „Erhebung“ besteht hier das Positive des Humors oder das siegreiche Auftauchen des Erhabenen aus dem komischen Prozess. Auch hier wiederum können die soeben, bei der versöhnt humoristischen Weltbetrachtung, angedeuteten Unterschiede gemacht werden.

Endlich erscheint der in dieser satirischen Weltbetrachtung liegende Gegensatz wiederum aufgehoben, der Humor wird zu einem wiederum in sich versöhnten Humor, wenn und soweit ich mich zu der Überzeugung hindurchzuarbeiten vermag, dass das Nichtige, so sehr es in Geltung sein mag, doch schliesslich auch äusserlich oder objektiv in seiner Nichtigkeit offenbar werde, dass das Nichtige, wenn es sich auswirke, nicht umhin könne, sich aufzuheben oder seine Macht zu verlieren, und damit der Idee zum Siege zu verhelfen. Diese im tiefsten und höchsten Sinne humoristische Weltbetrachtung bezeichnen wir als ironische Weltbetrachtung oder als Weltbetrachtung des ironischen Humors. Ich brauche nicht zu sagen, dass dieser ironische Humor mit der „Ironie“ der romantischen Schule nicht etwa eine und dieselbe Sache ist.

Die gleichen drei Möglichkeiten, wie bei der humoristischen Weltbetrachtung, bestehen rücksichtlich des Humors der Darstellung. Die Darstellung ist harmlos humoristisch, oder wenn man will humoristisch im engeren Sinn, d. h. sie stellt das Kleine, die Schwächen an Menschen und das Komische ihres Schicksals dar; zugleich tritt aus der Darstellung der Glaube an das von der Komik umspielte Höhere, Sittliche, Erhabene versöhnend und erhebend heraus. Sie ist andererseits satirische Darstellung des anmasslichen und in Geltung stehenden Nichtigen und Verkehrten, eine Darstellung, die diesem Anmasslichen die Maske vom Gesicht reisst, den Schein, dass es ein Recht habe, in Ansehen und Geltung zu stehen, zerstört, es dem Verlachen preisgiebt, aber eben dadurch die Würde und einzige Hoheit der „Idee“ vor Augen stellt.

Offenbar ist hiermit dasjenige bezeichnet, was man gemeinhin oder vorzugsweise mit dem Namen der Satire zu belegen pflegt.

Die humoristische Darstellung ist endlich ironische Darstellung des die Idee Negierenden, das heisst eine Darstellung, die nicht nur gegen das Nichtseinsollende sich „erhebt“, sondern zugleich in demselben den Keim der Selbstvernichtung erblickt, und im Glauben, dass schliesslich alles zum Guten dienen müsse, das Dasein desselben heiter über sich ergehen lässt.

## Die humoristische Darstellung und der Witz.

Hier ist der Punkt, wo auf die ästhetische Bedeutung, die der Witz zu gewinnen vermag, oder auf die Bedeutung des Witzes als eines Elementes des Humors, speciell hingewiesen werden kann.

Der Witz an und für sich, als dies reine Vorstellungsspiel, kann ebensowenig wie die objektive Komik auf ästhetischen Wert Anspruch erheben. Auch er kann einem ästhetisch Wertvollen nur dienen. Er ist aber als logisches Spiel, zu dem jede sachliche und persönliche Beziehung nur als ein ihm Fremdes hinzukommt, auch davon noch um einen Schritt weiter entfernt als das objektiv Komische.

Der Witz nähert sich jener Aufgabe zunächst, insoweit bei ihm Wahrheiten aus dem komischen Prozess auftauchen und sich behaupten. Aber er nähert sich ihr damit auch nur. Das ästhetisch Wertvolle, oder das „Schöne", ist nicht das Wahre, so gewiss Wahrheit Bedingung der Schönheit ist. Auch „ergetzliche Belehrung" ist keine ästhetische Leistung.

Ästhetischer Wert ist Wert von Objekten, von Gegenständen der Anschauung oder der Phantasie. Es ergiebt sich daraus, dass der Witz ästhetische Bedeutung besitzen kann, nur sofern er solche Objekte, also Dinge, Menschen, ein Geschehen an Dingen oder Menschen, in die komische Vorstellungsbewegung, in welcher er psychologisch betrachtet besteht, hineinzieht. Insoweit aber dies der Fall ist, ist der Witz nicht mehr blosser Witz, sondern trägt ein Moment der objektiven Komik in sich. Als Mittel zur Erzeugung der objektiven Komik also kann der Witz allein ästhetische Bedeutung gewinnen.

In die komische Vorstellungsbewegung des Witzes wird nun zunächst dasjenige hineingezogen, auf dessen Kosten der Witz gemacht wird. Dies „Objekt" des Witzes wird durch den Witz in komische Beleuchtung gerückt, also als komisch oder in seiner Komik dargestellt. Der Witz, sofern er objektive Komik erzeugt, ist demnach eine Weise der komischen Darstellung. Diese wird zur humoristischen Darstellung, wenn sie — humoristisch ist. Und dies kann sie sein in der soeben bezeichneten dreifachen Art:

Der Witz deckt harmlos witzig, oder im engeren Sinne humoristisch, Schäden und Schwächen auf, greift die Wirklichkeit, selbst die erhabenste an, wo immer sie ihm einen Angriffspunkt bietet, und verrät dabei seinen Glauben an die unmittelbare Gegenwart und Macht der „Idee". Er geisselt satirisch, mit schneidendem Witze, das Nichtseinsollende, das sich bläht, und zeigt darin die Festigkeit seines vernünftigen und sittlichen Bewusstseins. Er wird endlich zur witzig ironischen Darstellung, aus der der Glaube an den schliesslichen Sieg des Seinsollenden oder der Idee hindurchleuchtet.

Sowenig, wie bereits zugestanden, die im XIII. Kapitel gegebene Einteilung der Arten des Witzes vom ästhetischen Gesichtspunkte beherrscht war, so wollte ich doch in ihr auf die soeben bezeichnete dreifache Möglichkeit der ästhetischen Verwertung des Witzes schon in gewisser Weise vorbereiten. Ich wollte dies durch die Art, wie ich von dem bloss scherzenden Witze den charakterisierenden und andererseits den ironischen Witz unterschied.

Nicht als könnte diese Unterscheidung mit jener Unterscheidung des harmlosen, satirischen, und ironischen Humors einfach zusammentreffen. Der charakterisierende Witz kann ja auch Schwächen harmlos charakterisieren; er dient andererseits der Charakterisierung des Wertvollen sogut wie der des Nichtigen. Der ironische Witz kann dem harmlos Bescheidenen, das selbst keinen Anspruch erhebt, spielend einen Anspruch leihen, um diesen Anspruch wieder in sein Gegenteil umschlagen zu lassen, und auch er kann andererseits am Wertvollen sich vergreifen.

Immerhin fehlt eine Beziehung zwischen beiden Unterscheidungen nicht. Der bloss scherzende Witz, der nur, was ihm eben vorkommt, in seine willkürliche Beleuchtung rückt, ohne den Anspruch zu machen, es in seinem eigentlichen Wesen zu treffen oder in seinem wahren Lichte erscheinen zu lassen, kann auch nicht den Anspruch erheben, das Nichtseinsollende in seinem wahren Wesen blosszustellen oder in sein Nichts zurückzuschleudern. Ihm bleibt nichts als das harmlose Spiel mit Personen und Objekten, und die das Wesen der Objekte nicht berührende Komik, der sie damit verfallen.

Dagegen liegt es in der Natur des charakterisierenden Witzes, auch das Wesen des thatsächlich Nichtigen oder der Idee Widrigen, das sich erhaben geberdet, zu beleuchten.

Ebenso wird der ironische Witz, der zunächst nichts ist, als die in ihr Gegenteil umschlagende Bezeichnung oder Aussage, im ironischen Humor, der den Anspruch des Nichtseinsollenden in sein Gegenteil umschlagen lässt, eine wichtige, über den Witz hinausgehende Aufgabe haben. Er wird diese Aufgabe erfüllen, beispielsweise immer dann, wenn die in ihr Gegenteil umschlagende Bezeichnung oder Aussage einen solchen Anspruch des Nichtseinsollenden zum Inhalte hat.

---

# XVIII. Kapitel.

## Der objektive Humor.

### Unentzweiter Humor.

Dieselben drei Möglichkeiten oder Stufen, wie wir sie beim Humor der Weltbetrachtung und beim Humor der Darstellung unterschieden haben, bestehen endlich auch beim objektiven Humor. Darauf haben wir noch etwas näher einzugehen.

Nach dem oben Gesagten unterscheiden wir einen harmlosen, in sich unmittelbar versöhnten, unentzweiten, im engeren Sinne „humoristischen" objektiven Humor; andererseits einen in sich entzweiten oder satirischen; endlich einen wiederversöhnten oder ironischen objektiven Humor.

Der objektive Humor gewinnt ein mannigfaltigeres Ansehen, wenn wir mit dieser Dreiteilung hier sogleich den Gegensatz der Situations- oder Schicksalskomik und der Charakterkomik verbinden, den wir oben bei Betrachtung der objektiven Komik feststellten, dann aber einstweilen ausser Acht liessen. Indem ich die hieraus sich ergebenden Arten des Humors bezeichne, setze ich gleich voraus, dass der Humor in Form des Kunstwerkes uns entgegentrete. Dabei nehme ich mir die Freiheit, den Namen „Komödie" zu verallgemeinern, und nicht nur das zunächst so benannte dramatische Kunstwerk damit zu bezeichnen, in dem die Komik die höchste künstlerische Verwertung findet, sondern jedes Kunstwerk, in dem und soweit in ihm ein dargestelltes Komisches Träger des Schönen oder Vermittler des ästhetischen Wertes ist.

Die „Komödie" in diesem Sinne ist erstlich harmlose oder im engeren Sinne „humoristische" Schicksalskomödie. Der Mensch erfährt die Tücke des Schicksals, sei es in Gestalt des blinden Zufalls, sei es in Gestalt des neckenden oder feindlichen Thuns anderer, und wird objektiv komisch, er erhebt sich aber darüber, als über etwas, das ihm und seinen wesentlichen Zwecken nichts anhaben kann. — Ihr steht entgegen die harmlose Charakterkomödie, das heisst dasjenige Kunstwerk, in dem in der Schwäche, Beschränktheit, Verkehrtheit des Individuums und durch dieselbe das relativ Gute, Vernünftige, Gesunde, kurz das positiv Menschliche sich offenbart.

Diese Art der Schicksals- und Charakterkomödie verwirklicht sich in der epischen Poesie, und soweit jener Gegensatz des Individuums

und seiner Komik in einer einzigen Situation darstellbar ist, schon in der bildenden Kunst. Dass sie dagegen in Gestalt des dramatischen Kunstwerkes auftrete, daran hindert der ihr eigentümliche Mangel des dramatischen Konflikts und der dramatischen Entwicklung. Mag im komischen Drama der Konflikt gelöst werden, oder zur Unlösbarkeit sich zuspitzen, in jedem Falle besteht ein Konflikt, und in jedem Falle wird — nicht der Konflikt, aber das Komische oder Nichtige, irgendwie überwunden, nämlich objektiv thatsächlich im Falle der Lösung, nur innerlich im Falle der Unlösbarkeit des Konfliktes. Wo aber die Person über die Tücke des Schicksals sich im oben vorausgesetzten Sinne unmittelbar „erhebt", ich meine in dem Sinne, dass sie trotz alles Strauchelns und Fallens doch ihrer selbst und ihrer guten Zwecke sicher bleibt, da ist der Gegensatz zwischen ihr und dem Schicksal für sie selbst von vornherein aufgehoben. Und damit ist Beides ausgeschlossen, sowohl dass sie das Schicksal bekämpfe und äusserlich darüber triumphiere, als auch dass sie dem übermächtigen und sie äusserlich vernichtenden Schicksal die Würde ihrer Persönlichkeit entgegenstelle und es so innerlich überwinde. Ebenso ist bei der komischen Person, über deren verkehrtes Gebahren wir uns um des dahinterliegenden Guten willen „erheben", so dass es uns nicht hindert, den Wert der Person zu erkennen und anzuerkennen, der Gegensatz zwischen dem Guten und der Verkehrtheit für uns von vornherein überwunden. Wir können darum nicht fordern, dass eine solche Überwindung noch besonders sich vollziehe. Das heisst: wir können weder fordern, dass das Verkehrte in der Person thatsächlich negiert, beseitigt, weggeschafft werde, noch dass die bleibende Verkehrtheit in ihr Nichts zurückgeschleudert und dadurch ein von ihr negiertes Erhabene in seiner Würde uns erst zum Bewusstsein gebracht werde.

In mancherlei Graden kann dieser harmlose Humor im Kunstwerk verwirklicht sein. Vor allem kommt hier jener Unterschied des unbewussten und bewussten Humors zu seinem Rechte, der bereits von uns betont wurde. In erster Linie war damals gedacht an den Humor des komischen Charakters. Derselbe Gegensatz besteht aber auch beim Humor des komischen Schicksals. Wir begegnen der untersten Stufe des objektiven Humors der einen und der anderen Art im Humor des naiven Kindergemütes, das weder der Unzulänglichkeit oder Verkehrtheit seines Wollens, noch der Komik des Schicksals, die es straucheln und fallen lässt, sich bewusst ist. Wir begegnen beiden Arten des Humors in ihrer höchsten

Steigerung bei der vollbewussten Persönlichkeit, die in ihrem erhabenen Wollen nicht nur die komische Situation deutlich erkennt, in welche sie der natürliche Lauf der Dinge geraten lässt, sondern auch die eigene Unvollkommenheit klar durchschaut, darum aber doch weder am Weltverlauf noch an sich selbst irre wird.

Ohne Zweifel würde es zur vollkommenen Persönlichkeit gehören, dass sie das komische Geschick jederzeit voraussähe und abzuwenden wüsste. Darnach muss vom erhabensten Standpunkte aus jede Schicksalskomik zugleich als Charakterkomik erscheinen. Aber auch für den niedrigeren, menschlichen Standpunkt können die beiden Arten der Komik nicht nur in einer Person sich vereinigen, sondern sie werden sich jederzeit irgendwie, bald in höherem bald in geringerem Grade, wechelseitig bedingen. Es ist also auch die Scheidung zwischen Schicksals- und Charakterkomödie nur eine in Gedanken rein vollziehbare; während in der Wirklichkeit der Kunst die beiden in mannigfacher Weise sich verbinden. Je mehr die Charakterkomödie über die Einfachheit eines Bildes hinausgeht oder aus der Stille eines bescheidenen Daseins in den Strom des Lebens tritt, um so weniger werden dem Helden, um seiner eigenen Komik willen, komische Situationen erspart bleiben können. Umgekehrt wird die Schicksalskomödie, je weniger sie sich auf der Oberfläche des blinden Zufalls hält, um so mehr im Charakter des Helden einen schwachen Punkt statuieren müssen, aus dem das komische Schicksal begreiflich erscheint. Das Leben des anspruchslosen Schulmeisterleins Wuz von Auenthal kann so „still und meergrün“ verlaufen, wie es verläuft. Schon Onkel Bräsig dagegen greift soweit in das Geschick Anderer ein, dass er es sich gefallen lassen muss, durch sein gutmütiges Ungeschick in allerlei Ungemach zu geraten; und dass er darein gerät, ist uns wiederum nur aus seiner komischen Natur verständlich.

## Satirischer Humor.

Was hier über das Zusammentreffen und Zusammenwirken von Schicksals- und Charakterkomödie gesagt wurde, gilt nun ebensowohl auch für die anderen Gattungen der Komödie, d. h. für die des ungelösten und die des gelösten Konfliktes, die ich nach Obigem auch als satirische und ironische Komödie oder als Komödie des entzweiten und des wiederversöhnten Humors bezeichnen kann. Mit beiden stehen wir auf dramatischem Boden, ohne dass doch die epische Gestaltung ausgeschlossen wäre.

Wenn ich hier von einem Konflikte spreche, so meine ich nicht irgendwelchen Konflikt, sondern denjenigen zwischen dem Nichtigen, der Thorheit, dem Lächerlichen in irgend einer Sphäre einerseits, und dem Erhabenen, der Vernunft, dem Seinsollenden andererseits. Und der Konflikt ist ungelöst, dies heisst, dieser Gegensatz bleibt bestehen; das Lächerliche, sei es nun ein Lächerliches an einer Person, oder das Lächerliche einer Situation, oder beides zugleich, hört nicht auf zu existieren. Es wird nicht thatsächlich aus der Welt geschafft, macht nicht einem Erhabenen Platz, schlägt nicht in ein solches um. Es wird freilich überwunden, aber nur innerlich, d. h. im Bewusstsein. Diese Überwindung kann nur darin bestehen, dass sein Anspruch als ein Erhabenes oder Seinsollendes betrachtet zu werden, als ein Zurechtbestehendes, Überlegenes, Vornehmes, Grosses zu gelten, oder auch sein Anspruch ein Mächtiges zu sein, zu nichte wird.

Dies Zunichtewerden muss nun irgendwie sich vollziehen. Es muss im humoristischen Kunstwerke etwas geben, dass solchen Anspruch aufhebt. Dies erscheint dann als Träger des Seinsollenden oder der „Idee"; und zwar als Träger der siegreichen Idee. Auch dieser Sieg ist beim objektiven satirischen Humor oder in der satirischen „Komödie" nicht ein thatsächlicher, sondern ein solcher im Bewusstsein.

Hier erhebt sich nun die Frage: In wessen Bewusstsein? Die Antwort lautet: In jedem Falle in dem unsrigen. Vielleicht aber auch im Bewusstsein dargestellter Personen.

Und dazu tritt die andere Frage: Wo findet sich die Idee, oder was ist der Träger derselben? Auch darauf sind verschiedene Antworten möglich.

Das Nichtige, Unvernünftige, Lächerliche, aber mit Anmassung, d. h. mit Anspruch auf Würde Auftretende kann zunächst sich in seiner Nichtigkeit offenbaren im natürlichen Verlauf der Dinge, im einfachen sich Auswirken, in irgend einem Konflikt mit den Umständen. Dabei nehmen wir an, der Träger des Lächerlichen sei sich seiner Lächerlichkeit nicht bewusst. Er verlacht, so setzen wir voraus, nicht sich selbst, sondern geht fröhlich seinen Weg. Er erreicht sein Ziel, behält also äusserlich betrachtet Recht. Er steigt nur eben notgedrungen von seiner angemassten Höhe herab, muss sich ohne Maske zeigen, muss mit dem von ihm Verachteten, das seine Nichtigkeit und vielleicht Nichtswürdigkeit offen zur Schau trägt, sich auf eine Linie stellen, mit ihm paktieren, ihm den „brüderlichen Versöhnungskuss" reichen.

Dass dies geschieht, ist das Verdienst jenes natürlichen Verlaufs der Dinge. Der Zusammenhang des Geschehens, die innere Logik desselben, die in ihm waltende sittliche Notwendigkeit will es so. Mit diesem Zusammenhang, dieser Logik, dieser sittlichen Notwendigkeit sympathisieren wir. Sie erscheint als das Erhabene. In dem hieraus entspringenden Gefühl sind wir versöhnt.

Man kann dies Versöhntsein als Schadenfreude bezeichnen. Aber es ist Schadenfreude besonderer Art, nämlich sittliche Schadenfreude. Jede Schadenfreude ist — nicht Freude am Schaden Anderer als solchem, sondern Freude an der Aufhebung eines auf der eigenen Persönlichkeit liegenden Druckes, Freude an einer Befreiung und damit Steigerung des Selbstbewusstseins. Und sittliche Schadenfreude ist Freude an einer Befreiung und damit einer Steigerung des sittlichen Selbstbewusstseins.

Solche Schadenfreude oder solche sittliche Befreiung kommt in uns auch zu stande angesichts der satirischen Darstellung, von der ich oben sagte, dass ihr wohl zunächst der Name der Satire zukomme. Davon unterscheidet sich die satirische „Komödie“, von der wir hier reden, dadurch, dass bei ihr das Befreiende nicht nur in der Darstellung, sondern objektiv als Gegenstand der Darstellung uns entgegentritt. Die Befreiung besteht im Miterleben der durch den Zusammenhang des Geschehens bewirkten Vernichtung des Erhabenheitsanspruches des Nichtigen.

Dieser Zusammenhang des Geschehens ist hier der eigentliche Held, oder tritt an die Stelle desselben. Wo wir eine Person in einem poetischen Kunstwerk als Helden bezeichnen, meinen wir damit die Person, auf welche schliesslich der ganze mannigfache Inhalt des Kunstwerkes sich bezieht, nicht irgendwie äusserlich, sondern ästhetisch, d. h. in der Art, dass unser ästhetisches Interesse an diesem Inhalt in dem Interesse am Helden mündet oder zur Einheit sich zusammenfasst. Dies Interesse ist aber positives Miterleben, d. h. ein solches, in welchem wir eine eigene Lebenssteigerung erfahren. Wir können also auch sagen: Der „Held“ bezeichnet den Punkt, in dem dasjenige, was wir angesichts des ganzen Kunstwerkes miterleben sollen, oder was uns durch das ganze Kunstwerk Positives gegeben werden soll, in Eines sich zusammenfasst.

Dieser Punkt nun ist in unserem Falle bezeichnet durch den Zusammenhang des Geschehens. Er ist also der „Held“. Oder: die „Idee“ ist der Held, sofern sie in diesem Zusammenhang sich als übermächtig ausweist, nämlich übermächtig über den Erhabenheits-

anspruch des Nichtigen. Dagegen können die Träger des Nichtigen nicht Helden sein. Ihnen fehlt das Positive. Es wird darum auch kein Einzelner in einem solchen Kunstwerk alles beherrschend heraustreten. Was uns entgegentritt, wird eine Gruppe von Menschen sein, eine Gesellschaftsklasse, Vertreter eines Standes oder mehrerer Stände.

Damit ist zugleich gesagt, dass der Humor der Sache hier — nicht in den Entlarvten oder ihres Erhabenheitsanspruches Beraubten, sondern in diesem Zusammenhang des Geschehens, oder dieser „Idee" seinen Träger hat. Der Humor liegt in der aus der Verschleierung oder versuchten Vernichtung emportauchenden Wahrheit. Dieser Humor ist nicht Schicksalshumor und nicht Charakterhumor, oder er ist beides. Der Gegensatz zwischen beiden kann eben hier, weil der Held nicht persönlich ist, noch nicht hervortreten. Der Zusammenhang des Geschehens ist komisch. Und sofern die Idee, das Seinsollende, die Wahrheit, nur in diesem Geschehen, oder in Gestalt desselben für uns gegenwärtig ist, erscheint auch sie mit der Komik behaftet. Andererseits ist doch jener Zusammenhang ein Zusammenhang des Geschehens; die Komik ist also Schicksal; die komische Verschleierung oder versuchte Vernichtung widerfährt der Idee.

Ist die Idee oder das Positive bei dieser satirischen Komödie nicht persönlich, so ist es doch quasi-persönlich. Wir beleben, beseelen, also personifizieren schliesslich auch einen solchen abstrakten Zusammenhang des Geschehens. Wir reden von treibenden Kräften, die in einem solchem Zusammenhang wirken. Solche „Kräfte" sind, wie alle „Kräfte", Persönlichkeitsanaloga.

Immerhin steht ein derart abstrakter Zusammenhang uns persönlich umso ferner und ist unserem Mitleben umso weniger unmittelbar zugänglich, je abstrakter er ist. Er wird aber in der That so abstrakt, wie wir ihn bisher gedacht haben, niemals bleiben.

Verschiedene Möglichkeiten bestehen zunächst, wie konkret Persönliches in ihn eingehen kann. Immer wird es in dieser satirischen Komödie geschehen, dass Lächerliches und Lächerliches wechselseitig sich blosstellt, noch nicht mit Bewusstsein von der Lächerlichkeit oder Jämmerlichkeit des Blossgestellten, sondern nur einfach thatsächlich. Es ist dann die Macht der Wahrheit in dem Lächerlichen selbst wirksam. Dass diese Wirksamkeit unbewusst, ja gegen den Willen des Lächerlichen geschieht, mindert nicht, sondern steigert den Eindruck dieser Macht.

Es können aber auch die Träger des Lächerlichen mehr oder minder bewusst einer dem anderen das Recht auf Erhabenheit streitig machen, und einer den anderen in seiner Nacktheit zeigen. Ebenso können andererseits diejenigen, denen dies widerfährt, von ihrer Nacktheit ein mehr oder minder deutliches Bewusstsein haben. Vielleicht auch ist unter den Verkehrten ein Cyniker, der das Kind beim rechten Namen nennt und damit der sich vornehm dünkenden Niedrigkeit ihren Spiegel vorhält. In allen solchen Fällen ist es von Wichtigkeit, dass der selbst in die Verkehrtheit Verstrickte die Verkehrtheit in ihr Nichts verweist oder zurückschleudert. Es zeigt sich darin die Macht der Wahrheit doppelt deutlich. Der Cyniker, der die Wahrheit eingesteht, thut der Wahrheit einen grösseren Dienst, als der Tugendhafte, der sie verkündigt, oder gar der Moralist, der sie predigt. Hier ist die Wahrheit einfach da. Dort siegt sie über das Schlechte, dessen natürlicher Schutz die Lüge ist.

Andererseits kann zu denjenigen, um deren Verkehrtheit eigentlich es sich handelt, eine Gestalt hinzutreten, die irgendwie in positiver Weise die Idee, und damit den Standpunkt des Beschauers vertritt. Mit ihr ist ein Zuwachs des Humors gegeben, schon wenn sie lediglich lachend und verlachend in die Komik eingeht oder sich einlässt. Einen weiteren Zuwachs erfährt die Komik, wenn diese Gestalt gleichfalls in ihrem Wesen komisch und schliesslich lächerlich ist, aber eben in ihrem komischen Gebaren oder in ihrer lächerlichen Erscheinung das Bewusstsein von jener Verkehrtheit erst recht machtvoll zu Tage tritt.

Ein Verkommener etwa, ein mauvais sujet, sagt den Heuchlern derbe Wahrheiten; und wir verspüren die Wirkung viel eindrucksvoller, als wenn sie aus anderem Munde käme. Vielleicht hat er das Recht der Wahrheiten an seinem eigenen Leibe erfahren. Ehe er so verachtet war, wie er es jetzt ist, war er so verächtlich, wie diejenigen sind, die ihn jetzt verachten. Oder eine niedrige Gesinnung von der Art, die hier vor ihm sich brüstet, und als edel oder menschenfreundlich sich ausgiebt, hat ihn zu dem gemacht, was er jetzt ist. Er wird von den Heuchlern ausgestossen. Aber sie sind die Gerichteten.

Oder ein komischer Polterer, aber gesund und ehrlich, nicht ohne moralische Grösse, vertritt seinen Standpunkt gegenüber dem Unwahren, Verschrobenen oder innerlich Verrotteten. Die sich erhaben Dünkenden gehen über ihn hinweg. Er ist in ihren Augen

ein Narr. Um so mehr übt seine Gesundheit und Ehrlichkeit ihre herzerfreuende Wirkung.

Hierbei ist nicht vorausgesetzt, dass solche Gestalten Helden seien. Sie können Nebenpersonen sein, die auftreten und wieder verschwinden. Dann bleibt der „Held“ noch immer der Zusammenhang des Geschehens, nur dass zugleich die in diesem Zusammenhang waltende Idee in solchen Gestalten verdichtet, uns anschaulich gemacht und dadurch näher gerückt ist. Sie sind noch nicht die Träger, aber sie sind doch Träger der Idee, das heisst des Positiven, das uns nahe gebracht werden soll.

Von da geht die „Verdichtung“ der Idee weiter. Zugleich scheidet sich schärfer und schärfer der Humor der Schicksals- und der Humor der Charakterkomik. Eine Persönlichkeit wird nicht nur verlacht, sondern sie ist der eigentliche Gegenstand des Lachens. Sie ist es um des Vernünftigen oder Guten willen, das in ihr ist, das aber in eine verschrobene oder heuchlerische Umgebung nicht hineinpasst. Sie hält dem Lachen stand und bethätigt damit die Sicherheit ihres vernünftigen oder sittlichen Bewusstseins. Dies ist satirischer Schicksalshumor. Das Kunstwerk, das uns dergleichen zeigt, ist satirische Schicksalskomödie. In ihr ist jener Verlachte der Held. Ein Beispiel ist Molière's „Menschenfeind“, dessen Titelheld uns in seiner eigensinnigen Ehrlichkeit um so lieber wird, jemehr alle ihn verspotten und im Stiche lassen. Dass zugleich auch sein Wesen nicht von Komik frei ist, macht uns dies Schicksal begreiflicher und lässt es uns milder erscheinen.

Diesem ausgeprägten satirischen Schicksalshumor steht entgegen der satirische Charakterhumor, bei welchem in der verkehrten Persönlichkeit selbst der Gegensatz des Erhabenen und des Närrischen zu einem äusserlich ungelösten Konflikte sich zuspitzt. Das verkehrte Wollen zeigt sich machtlos. Die Persönlichkeit erlebt es an sich selbst, dass die Vernunft oder das Gute dem verkehrten Wollen überlegen ist. Sie giebt, wenn auch widerwillig der Vernunft oder dem Guten Recht. Der Konflikt ist ungelöst, sofern wir hier voraussetzen, dass der Verkehrte nicht etwa vernünftig wird. Es wird ihm nur eben die Unvernunft seines Gebarens zum Bewusstsein gebracht. Er steht beschämt. So steht Mephisto „beschämt“, indem er „gestehen muss“, der „dunkle Drang“ im Menschen sei mächtiger als er. Er höhnt über sich und seine Mitteufel, weil die Liebe sich ihnen überlegen erwiesen hat. Darin liegt solcher satirischer Charakterhumor.

Was Mephisto dazu bringt, die Nichtigkeit seines verkehrten Wollens zu erkennen, ist das komische Scheitern seiner Pläne, also die Komik seines Schicksals. So wird überhaupt dieser satirische Charakterhumor oder dieser Humor „des in sich komisch entzweiten Charakters" überall durch die Komik des Schicksals, die ihrerseits durch die Verkehrtheit des Charakters bedingt ist, vermittelt sein.

Nicht nur die Schicksalskomik, sondern der Humor des dem komischen Geschick sich entgegenstellenden und standhaltenden Charakters, verbindet sich mit solchem Charakterhumor bei Hamlet, Lear u. a. Auch Lear ist beschämt in der Erkenntnis der Thorheit, durch die er sich sein lächerliches Schicksal zugezogen. Zugleich zeigt er sich als „jeder Zoll ein König" in dem Geschick, das ihn durch seine Schuld und doch so unverdient trifft. Beides zusammen macht ihn erst so gross und liebenswert.

Der Humor im Lear schlägt in furchtbare Tragik um. Aber, wie schon gesagt, Humor und Tragik sind Geschwister. Und es sind Geschwister, die sich oft schwer unterscheiden lassen.

Zunächst ist leicht zu sehen, welche speciellere Parallele hier zwischen Humor und Tragik sich ergiebt: Der Schicksals- und Charakterkomödie, speciell der soeben besprochenen Art, entspricht eine Schicksals- und Charaktertragödie, und der Vereinigung jener beiden die Vereinigung dieser. Dem Humor im Misanthrop steht gegenüber die Schicksalstragik in Antigone, Maria Stuart, die nicht dem komischen, sondern dem in brutaler Härte auftretenden Schicksal äusserlich unterliegen, um es innerlich zu überwinden. Ebenso dem Humor des Mephistopheles die Tragik des Macbeth, der nicht seine Thorheit, sondern das Furchtbare seines Thuns erkennt, dadurch aber ebenso wie Mephistopheles der Idee Recht giebt und ihre Macht an sich erweist. Endlich sind beide Arten der Tragik vereinigt im Wallenstein, Coriolan etc. Dass die Schicksalstragödie, von der ich hier rede, nicht zusammenfällt mit der Karikatur derselben, die in der Literaturgeschichte speciell diesen Namen trägt, brauche ich nicht besonders zu betonen.

Andererseits berühren sich Humor und Tragik unmittelbar. Es braucht nur der komische Konflikt ein gewisses Mass der Schärfe zu überschreiten, um ohne weiteres zum tragischen zu werden. Umgekehrt sehen wir den Räuber Moor seine Auflehnung gegen die sittliche Weltordnung humoristisch fassen, wenn auch verzweiflungsvoll humoristisch, nachdem er die ganze Widersinnigkeit seines Beginnens eingesehen hat.

## Der ironische Humor.

Ebenso wie der zweiten Art des objektiven Humors die Tragik, so entspricht der dritten Art desselben, die wir kurz als den ironischen objektiven Humor bezeichnet haben, die Darstellung des Menschen, der ernste Konflikte glücklich überwindet. Insbesondere hat die dramatische Schicksalskomödie des gelösten Konflikts in dem Schauspiele, dessen Held ernste äussere Widerwärtigkeiten besiegt, die entsprechende Charakterkomödie in dem Schauspiele, dessen Held über Regungen des Bösen in sich Herr wird, ihr Gegenbild.

Wir nennen diese dritte Art des Humors ironisch, weil wir, wie nun öfter betont, in der Überwindung des Nichtigen, im Umschlag seiner Ansprüche in ihr Gegenteil, das Wesen der Ironie sehen. In gewisser Art ist ja freilich Vernichtung des Nichtigen oder des der Idee Widrigen das eigentliche Wesen jeden Humors. So können wir es als eine Vernichtung bezeichnen, wenn das Nichtige dem Erhabenen von vornherein nichts anhaben kann, also von Hause aus machtlos erscheint, wie beim harmlosen Humor. Ebenso wenn es zur thatsächlichen Geltung kommt, zugleich aber innerlich überwunden wird, wie beim entzweiten oder satirischen Humor. Aber alles dies ist nicht Vernichtung in unserem Sinne, nicht Umschlag des die Geltung in der Welt sich anmassenden Nichtigen selbst in seiner objektiven Thatsächlichkeit, wodurch die Übermacht der Idee dokumentiert wird; darum nicht objektive Ironie, oder Ironie als Art des objektiven Humors.

Es kann aber das Nichtige in dreifacher Weise jener Vernichtung und jenem Umschlag anheimfallen. Dieselbe entspricht den drei Arten der witzigen Ironie, die wir oben schon mit Rücksicht hierauf unterschieden haben. Wir sahen in der ironischen Bezeichnung und dem ironischen Urteil eine Bezeichnung oder ein Urteil zergehen und der Wahrheit Recht geben, ohne weiteres, durch den blossen Eintritt in den Zusammenhang unseres Bewusstseins; wir sahen es in der „witzigen Widerlegung“ zu Schanden werden durch eine Wahrheit, die ihm geflissentlich entgegentrat; wir sahen endlich in der „witzigen Folgerung“ und „Konsequenz“ den Umschlag erfolgen durch ein gleich Nichtiges, in dessen Gewand sich die Wahrheit kleidete. Dem entsprechend kann hier, bei dem ironischen objektiven Humor, das Nichtige zergehen, ohne besondere Anstrengung seitens eines Erhabenen, nur durch den Zusammenhang der Wirklichkeit, den natürlichen und vernünftigen Lauf der Dinge;

oder es wird zu Falle gebracht durch die Übermacht eines ihm geflissentlich entgegentretenden und den Kampf mit ihm aufnehmenden Guten und Vernünftigen; oder endlich es wird in seiner Nichtigkeit und Machtlosigkeit offenbar durch seinesgleichen.

Eine ironische Schicksalskomödie der ersten dieser drei Stufen ist die „Komödie der Irrungen“, und die ganze Mannigfaltigkeit der Komödien, in denen eine komische Verwickelung in ihrem eigenen Verlauf, durch die Laune des Zufalls, durch das Wechselspiel närrischer Vorfälle und Einfälle sich löst.

Ihr steht entgegen die Charakterkomödie von der Art etwa der „Gelehrten Frauen“, die von ihrer Vergötterung der Scheingelehrsamkeit durch die zufällige Entlarvung ihres Abgottes geheilt werden. Insofern ihre Thorheit zugleich den beiden Liebenden als feindliches, aber ohne ihr Zuthun sich lösendes Schicksal entgegentritt, ist diese Komödie zugleich, soweit diese beiden in Betracht kommen, Schicksalskomödie der gleichen Stufe.

Dagegen besiegt Petrucchio durch männliche Kraft und Klugheit die Komik des Geschicks, dass er sich mit Käthchen aufgebunden hat. Er thut es, indem er Käthchen selbst besiegt, und zur Vernunft bringt. So sind hier ironische Schicksals- und Charakterkomödie der zweiten Stufe unmittelbar verbunden. Ebenso sehen wir ein andermal die Damen in „Liebes Lust und Leid“ durch ihre Liebenswürdigkeit, und die Liebe, die sie dadurch erwecken, über die Kavaliere, die ihnen die Thüre weisen, äusserlich triumphieren und zugleich sie von ihrem närrischen Vorsatz heilen.

Der Unterschied zwischen dieser Stufe und der vorigen ist kein unwesentlicher. Es ist ein Anderes, ob das Nichtige in sich selbst zu Fall kommt und das Gute und Vernünftige Recht behält, oder ob das Nichtige zu Fall gebracht wird d u r c h ein positiv Gutes und Vernünftiges, das darin seine Übermacht bethätigt. Dies hindert doch nicht, dass beide Stufen im selben Kunstwerk sich verbinden und dass sie in einander übergehen. Überhaupt handelt es sich ja hier nicht um feste Grenzen, sondern um fliessende Unterschiede; nicht um eine Klassifikation von Kunstwerken, sondern um die Aufstellung von Gesichtspunkten, denen sich dies oder jenes ganze Kunstwerk, oder auch nur diese oder jene Gestalt eines solchen mehr oder weniger unterordnet.

Ich sagte, Petrucchio siege durch männliche Kraft und Klugheit. Humoristisch ist doch er selbst und sein Thun nicht durch diese Kraft und Klugheit als solche. Der Humor fehlte, wenn die-

selbe sich zur Verkehrtheit lediglich in Gegensatz stellte, sie in stolzer Selbstbewusstheit aufdeckte, abkanzelte, abwiese. Im Gegensatz hierzu schliesst der Humor, von dem ich hier rede, dies in sich, dass der Träger des Vernünftigen oder Guten von seiner Höhe herabsteigt, in die Komik eingeht, oder sich einlässt, demgemäss die Verkehrtheit l a c h e n d überwindet. So überwindet Petrucchio lachend Käthchens Tollheit.

Aber freilich Petrucchio thut noch mehr. Er übertollt die Tollheit der Widerspänstigen. Er besiegt sie mit ihren eigenen Waffen. Sofern er dies thut, gehört sein Humor bereits der dritten Stufe des ironischen Humors an.

Diese dritte Stufe findet sich, zunächst in der Form der Schicksalskomödie, verwirklicht in allen Komödien, in denen und soweit in ihnen das feindliche Schicksal oder die Person, die seine Rolle spielt, auf eigenem Boden und mit eigenen Waffen geschlagen wird. Hier wird das Nichtige von dem Erhabenen im Gewande seiner eigenen Nichtigkeit überwunden.

Mit dieser Schicksalskomödie muss nicht, aber es kann sich mit ihr die Charakterkomödie der gleichen Stufe verbinden. So ist „Minna von Barnhelm“ beides, sofern der Major, der die Heldin in die komische Situation bringt, von ihr nicht nur besiegt, sondern damit zugleich geheilt wird. Beides gelingt ihr, indem sie ihm in der Maske seiner eigenen Narrheit entgegentritt.

In Minna von Barnhelm ist die Narrheit nur Maske; in den Helden der „Vögel“ ist sie Wirklichkeit. Die Gründer des Vogelstaates sind ganz ausbündige Narren. Und doch sind auch sie Vertreter der Idee. Eben in ihrer Narrheit repräsentieren sie die gesunde Vernunft. Und indem das närrische Athenervolk mit seinen närrischen Göttern vor ihnen sich beugt, beugt es sich vor der gesunden Vernunft. Oder wohin anders sollte sich, wenn es in der Welt und im Olymp so närrisch zugeht, die gesunde Vernunft flüchten können, als dahin, wohin sie sich flüchten, nach Wolkenkukuksheim? Was anders kann man noch wünschen, wenn es um alle höheren Interessen so übel bestellt ist, als sein Leben in Ruhe zu verbringen und seinen Leib zu pflegen? — Wie erhaben bricht aber doch wiederum die Idee, ich meine das sittliche Bewusstsein aus dem Gewande der Narrheit hervor, dann etwa, wenn der Hauptnarr dem schlechten Sohne das Gebot, Vater und Mutter zu ehren, entgegenhält, oder den Sykophanten auf die Mittel hinweist, sich ehrlich und ohne Schurkenprozesse sein tägliches Brod zu verdienen.

Wie nichtig erscheint die Anmassung des Schlechten, wenn sie aus solchem Munde sich muss strafen lassen, wie erhaben die Idee, wenn ihre Karikatur genügt, die Karikatur in der Welt der Wirklichkeit zu ihren Füssen zu zwingen und zu entthronen. Denn nicht das karikierte Athenertum, wie Droysen meint, können die Gründer des Vogelstaates sein, sondern nur die Karikatur, ich meine die närrische Verkleidung und absichtliche Verzerrung der gesunden Vernunft, die den Athenern abhanden gekommen ist, und nun trotz ihrer Karikatur und in aller Niedrigkeit und Possenhaftigkeit die wahre Narrheit lachend ad absurdum führt.

In der aristophanischen Komödie hat die Komik ihre ausgiebigste Verwertung im Dienste des Kunstwerkes gefunden. Hier ist höchster Humor, das heisst tiefster sittlicher Ernst, und grösste Freiheit des Geistes, lachend in den Strudel der Verkehrtheit hinabzutauchen, und darin die Hoheit des Vernünftigen, Guten, Grossen, kurz des Menschlichen zu bewähren.

---

Druck von Hesse & Becker, Leipzig.

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK.

HERAUSGEGEBEN VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

VII.

# GRAZIE UND GRAZIEN

## IN

## DER DEUTSCHEN LITTERATUR DES 18. JAHRHUNDERTS

VON

DR. FRANZ POMEZNY.

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. BERNHARD SEUFFERT

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT GRAZ.

HAMBURG UND LEIPZIG

VERLAG VON LEOPOLD VOSS.

1900.

# BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

VII.

GRAZIE UND GRAZIEN IN DER DEUTSCHEN LITTERATUR DES 18. JAHRHUNDERTS. VON DR. FRANZ POMEZNY.

---

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1900.

# GRAZIE UND GRAZIEN

IN

## DER DEUTSCHEN LITTERATUR DES 18. JAHRHUNDERTS

VON

DR. FRANZ POMEZNY.

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. BERNHARD SEUFFERT
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT GRAZ.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1900.

# Vorwort.

Der verfasser dieser schrift ruht im grabe. Nur sechsundzwanzig lebensjahre waren ihm vergönnt. In voller kraft fiel er während einer waffenübung, zu der er als reserveoffizier einberufen war, einer epidemie zum opfer.

Pomeznys studien sind vorwiegend auf die deutsche und die neueren sprachen gerichtet gewesen. 1895 ist er auf grund der nachstehenden untersuchung hier zum doktor promoviert worden. Er wollte sie nochmals durchgehen und das geläuterte werk dem druck übergeben. Die ablegung der lehramtsprüfung, seine anstellung an einer mittelschule, das heimführen der braut füllten zeit und kraft und sinn der nächsten jahre aus. Und dann, am 19. September 1897 ereilte ihn der tod.

Da das thema der dissertation unter meiner leitung gewählt und bearbeitet worden ist, fühle ich das recht und die pflicht, die blätter nicht mit dem verfasser vermodern zu lassen. Es scheint mir ihr wert gross genug, manche unbeholfenheit des anfängers aufzuwiegen. Der verfasser wollte den stil dieser studie allzustreng von dem entfernt halten, den er als feuilletonist gewandt schrieb; im bewusstsein, dass gerade der stoff dieser untersuchung nur zu leicht in schönseligem gerede sich verflüchtigen könnte, wollte er die sache recht nüchtern angreifen und die unterlage für seine urteile trocken vorlegen. Und die absicht, gründlich zu sein, verführte zu umständlicher breite.

Das thema darf beachtung in anspruch nehmen. Mich wenigstens dünkt, dass die entwickelung des Grazienbegriffes im Deutschland des 18. jahrhunderts ästhetisches und litterarhistorisches interesse bietet. In der aus- und umbildung der sinnlichen vorstellung von den mythischen Grazien zum dichterisch beseelten anmutsvollen wesen vollzieht sich ein für die poetik lehrreicher vorgang. Was erst stilistischer zierat war, wird dem dichter schliesslich ein ästhetisch

und ethisch inhaltvoller begriff. Die verbindung zwischen dichtung und theorie ist hier besonders enge; wort und bedeutung, gestalt und motiv, kritische und phantasievolle erörterung des begriffes fügen sich ineinander.

Ein völliges ausschöpfen des themas war bei seiner art selbstverständlich nicht zu erreichen; in- und ausländische litteratur und besonders die bildende kunst könnten noch manches zugeben. Indess dürften die stimmführer richtig gewählt sein und nebenerscheinungen sich in die geschlossene reihe leicht einordnen lassen. Und diese reihe schliesst vor Schiller und W. v. Humboldt.

Es war so wenig möglich, alle, nach den hiesigen dürftigen mitteln gegebenen citate auf die besten ausgaben umzuschreiben, als den stil der schrift durchaus zu glätten. Kollege Werner hat freundschaftliche mühe darauf gewendet, wie er denn überhaupt das verdienst hat, die drucklegung durch sein fürwort bei dem herrn verleger zu ermöglichen. Kollege Spitzer hat das theoretische kapitel überprüft und berichtigt. Ich habe einiges ergänzt, mehr gekürzt, so wie ich glaubte, dass der verfasser selbst gethan hätte, wenn er nicht von vorschnellem geschick erreicht worden wäre.

Möge das buch dem namen Pomeznys in der wissenschaft ein gutes andenken erwerben.

Graz.

**Bernhard Seuffert.**

# Inhalt.

# I. Einleitung.

## Die Grazien bei Anakreon, in der Anthologie, in der Litteratur des 17. Jahrhunderts.

Nicht mit einemmale sind die Grazien in die deutsche litteratur als bedeutsame gestalten gedrungen, nicht ein dichter oder eine dichtart hat sie eingeführt, und als sie eintraten, war nicht vorauszusehen, welchen poetischen wert sie im laufe der zeit gewinnen sollten. Mit dem aufkommen der anakreontik, mit der grösseren verbreitung, der reichlicheren nachahmung der dichtungen Anakreons erscheinen sie häufiger und lebhafter in der dichtung, aber ihr name und etwas von ihrem wesen hat schon früher aufnahme in die litteratur gefunden.

Ob und wie die Grazien in den lateinischen poesien der humanisten verwendet wurden, mag unberücksichtigt bleiben. Für die litterarhistorische anknüpfung genügt, dass sie in der renaissancepoesie vorhanden sind. Die neubelebung der antike bei den deutschen dichtern des 17. jahrhunderts brachte es mit sich, dass aus den verschiedensten werken der klassischen litteratur die mythischen gestalten des altertums der allgemeinheit zugänglich wurden; schriftsteller und leser sahen in ihrem auftreten einen besonderen schmuck der gelehrten kunst. Und mit den mythischen personen zogen die Grazien ein.

Zwei quellen sind es vornehmlich, aus denen das Grazienmotiv in die litteratur überfliesst: die griechische Anthologie, die schon im 16. jahrhundert in vielen lateinischen übersetzungen verbreitet

war, und die unter dem namen Anakreons gehenden gedichte, deren formale eleganz, deren leichter und heiterer, frohen lebensgenuss verkündender inhalt bald einfluss auf die litteratur, zunächst die französische übte. Und die Franzosen, bei denen Sainte Beuve[1]) schon vor der ersten von Henri Etienne gelieferten Anakreonübersetzung des jahres 1554 anakreontischen geist finden will, haben diese richtung der poesie so glücklich weiter gebildet, dass auch die deutsche anakreontik von daher mindestens so viel wie von Anakreon selbst geerbt hat.[2]) Immerhin liefert das klassische altertum eine grosse anzahl beliebter motive, die, auf verschiedenen umwegen hinzutretend, in der deutschen Graziendichtung eine heimstätte fanden. Und sie sollen zunächst verzeichnet werden.

Anakreon giebt weniger, als man bei dem umstande erwarten möchte, dass die sogenannte anakreontik für die aufnahme der Graziendichtung später so viel gethan hat. Die namen der „Charites" überliefert er nicht. Ebensowenig nennt er ihre zahl, er gebraucht nur einmal den ausdruck „*χάριτες πᾶσαι*", der in der deutschen litteratur schon früh in der formel „alle Grazien" beliebt wird. Sie gelten ihm, der allgemeinen annahme getreu, als töchter des Zeus. Denn sie sind jedenfalls gemeint in dem fragmente Anakreon 69 (Bergk, poetae lyr. s. 274): *καλλίκομοι κοῦραι Διὸς ὠρχήσαντ᾽ ἐλαφρῶς*, das durch einen vers der Sappho bestätigung erhält: *βροδοπάχεες ἅγναι Χάριτες, δεῦτε Δίος κόραι* (Bergk, s. 110). Näher kommt einer später beliebten, auch von Wieland angenommenen version, Bacchus und Venus seien der Grazien eltern, eine stelle (Anakreontea 36, s. 319), die Bacchus nennt *τὸν ἐρώμενον Κυθήρης· δι᾽ ὃν ἡ μέθη λοχεύθη, δι᾽ ὃν ἡ χάρις ἐτέχθη*. Wenn nun auch hier *χάρις* neben *μέθη* wohl als abstrakter begriff steht, so ist die stelle doch für die entstehung dieser version bemerkenswert. Eine enge verbindung mit Bacchus einerseits, Venus und Amor anderseits, wird dadurch dargethan, dass die Grazien mit ihnen zusammen auf einem trinkbecher dargestellt werden.[3]) Und die Grazien, Venus, Amor (ich behalte die lateinischen namen der gleichmässigkeit halber bei) stehen einander auch nahe durch den gleichen schmuck mit rosen.[4])

---

[1]) Premiers lundis I, 190; er weist besonders auf Clement Marot hin.

[2]) Vgl. Strack, Goethes Leipziger Liederbuch, Giessen 1893, s. VIII.

[3]) *μᾶλλον ποίει Διὸς γόνον Βάκχον Εὔιον ἡμῖν· μύστις νάματος ἡ Κύπρις ὑμεναίους κροτοῦσα. χάρασσ᾽ Ἔρωτας ἀνόπλους καὶ Χάριτες γελώσας ὑπ᾽ ἄμπελον εὐπέταλον εὐ βότρυσιν κομῶσαν.* (Anakreontea 4, s. 300.)

[4]) *Τόδε* (= *ῥόδον*) *γὰρ θεῶν ἄημα, τόδε καὶ βροτῶν τὸ χάρμα, Χάρισίν*

Die antike kunst stellt die Grazien als drei junge, schlanke, zarte mädchen dar, die sich bei der hand halten, lachen und tanzen; in den älteren bildwerken sind sie bekleidet. Diese charakteristischen kennzeichen finden sich nicht alle bei Anakreon. Dass sie jung sind, erwähnt er nirgends. Von ihren körperlichen reizen verrät er nur den einen, dass sie schönhaarig (*καλλίκομοι*) sind.[1]) Über ihre bekleidung sagt er nichts. Aber auch er kennt sie lachend und tanzend und sieht Amor rosengeschmückt mit ihnen tanzen.[2])

Ein anderer gedanke, der sehr nachhaltig in die spätere anakreontik übergegriffen hat, ist die nahe beziehung der Grazien zum frühling und der im frühling entknospenden rose. Nur der frühling in seiner heiterkeit und lieblichkeit ist dem wesen der huldgöttinnen angemessen. Darum passen sie als zierde auf den frühlingsbecher (*ἔαρος κύπελλον*), im verein mit Bacchus, Venus und Amor. Die jahreszeit der freude und die götter der freude gehören zusammen, ihr schmuck ist die rose. Und wenngleich nach alter überlieferung Venus der ruhm zukommt, die entstehung der rose veranlasst zu haben, so sind es doch die Grazien, die im frühling die rosen jährlich neu hervorsprossen lassen.[3])

Nimmt man die vorstellungen, die über die Grazien aus Anakreon der nachwelt überkommen sind, zusammen, so sieht man, dass er sie konkret gefasst hat, als heitere mädchen im reihentanz, sich mit rosen kränzend, die sie im frühling zum blühen bringen, zu Venus, Amor und Bacchus gesellt, nicht jedoch, wie sonst häufig, zu den Musen, die aber bei Anakreon überhaupt nur eine untergeordnete rolle spielen. Heiterkeit und freude ist ihr element. Reflexion wird an die unmittelbar in die dichtung gestellten naiven göttergestalten nicht gehängt. Nur einmal tritt der den Grazien innewohnende abstrakte begriff der anmut zu tage (Anakreontea 15, s. 307). Der dichter giebt dem maler den auftrag, sein mädchen zu malen; da sagt er: *τρυφεροῦ δ' ἔσω γενείου περὶ λυγδίνῳ τραχήλῳ Χάριτες πέτοιντο πᾶσαι.* Doch ist zu bemerken,

---

*τ' ἄγαλμ' ἐν ὥραις πολυανθέων τ' Ἐρώτων ἀφροδίσιόν τ' ἄθυρμα.* (Anakreontea 53, s. 329.)

[1]) (S. 274.) So kennt sie auch Stesichoros (Bergk a. a. o., s. 221).

[2]) *Χάριτες γελῶσαι* (Anakreontea 4, s. 300). *ὠρχήσαντ' ἐλαφρῶς* (Anakreon 69, s. 274). *ῥόδον ᾧ παῖς ὁ Κυθήρης στέφεται καλοὺς ἰούλους Χαρίτεσσι συγχορεύων.* (Anakreontea 42, s. 322.)

[3]) *Ἴδε πῶς ἔαρος φανέντος Χάριτες ῥόδα βρύουσι.* (Anakreontea 44, s. 323.)

dass der abstrakte begriff durch das verbum lebendig und konkret gestaltet ist.

Die stelle ist beachtenswert als einzige, aus der eine beziehung der Grazien zu den menschen erschlossen werden kann; sonst ist keine hergestellt. Auch sich selbst setzt der dichter nicht mit den Grazien in verbindung, wie die modernen anakreontiker thun, die mit ihnen spielen und scherzen; und es ist in seinen gedichten nicht begründet, wenn z. b. Gleim von Anakreon singt: „er küsste Grazien und war mit ihnen froh.“

Als die andere hauptquelle muss die griechische Anthologie bezeichnet werden. Die ursprüngliche sammlung, die des Constantinus Cephalas, die im 9. Jahrhundert unter der regierung des Constantin Porphyrogenetes entstanden war und andere sammlungen verdrängt hatte, wurde ihrerseits durch die fünf jahrhunderte jüngere Anthologie des Planudes unterdrückt. Dieser legte zwar jenes werk dem seinen zu grunde, brachte es aber in eine andere ordnung, liess manches aus, namentlich lascives und ihm nicht mehr verständliches, ersetzte keckere worte durch mildere. Die Anthologie des Cephalas blieb lange verschollen. Erst 1606 wurde der einzig vorhandene codex von Salmasius in Heidelberg aufgefunden, kam aber schon 1623 als kriegsbeute nach Rom, von da zwei jahrhunderte später nach Paris. Nur abschriften standen den gelehrten zur verfügung. Hauptsächlich auf grund der Anthologie des Planudes und der excerpte des Salmasius liess Brunck 1776 eine ausgabe erscheinen, die den weimarischen kreis fesselte. Erst 1794 konnte Jacobs seiner ausgabe eine vollständige abschrift des Codex Palatinus zu grunde legen. Aber diese ausgaben sind für uns weniger wichtig, als die sammlung des Planudes. Götz giebt einmal ausdrücklich an, er habe „aus der griechischen Anthologie des Planudes“ geschöpft.[1]) Und darum stützt sich die folgende betrachtung überwiegend auf diese. Von ihr hatte schon 1494 Lascaris in Florenz die erste ausgabe veranstaltet, die zu wiederholten malen nachgedruckt wurde. Von sonstigen ausgaben ist zu erwähnen die von Etienne (Paris, 1566), dem ersten übersetzer des Anakreon, und die Frankfurter (1600). Ausserdem wurden nicht wenige der epigramme von verschiedenen gelehrten ins lateinische übersetzt und so der allgemeinheit zugänglicher gemacht. Hugo Grotius unternahm die über-

---

[1]) Ramlers ausgabe I, 155. Die Anthologie ist überhaupt für Götz' dichtung von bedeutung.

setzung der ganzen Anthologie, wurde aber durch den tod an der herausgabe verhindert. Sie wurde von 1795 an in der ausgabe von Hieronymus Bosch veröffentlicht.[1])

Die aufmerksamkeit, die man der Anthologie allenthalben schenkte, ist daraus zu ersehen, dass epigramme aus ihr in der litteratur verschiedener völker, so auch in der deutschen, nachgebildet wurden.[2]) Den einfluss des Hugo Grotius darf man auch in dieser hinsicht nicht unterschätzen. Prüft man nun, wie in dieser Anthologie, die so manche anakreontische motive geliefert hat, die Grazien entgegentreten, so zeigt sich, dass darin eine reihe von motiven gegeben ist, die in der Graziendichtung des 18. jahrhunderts zu den geläufigsten gehören.

Die wesentlichen eigenschaften der Grazien gehen aus ihren beinamen hervor. Es heisst: *καλλικόμων Χαρίτων* II, s. 127 (cap. IX, 625), *θαλεραὶ Χάριτες* II, 415 (c. XII, 142), *εὐθαλέων Χαρίτων* I, 389 (c. VII, 600), *λιπαραὶ Χάριτες* II, 412 (c. XII, 121), *ἀειζώων Χαρίτων* II, 528 (c. XVI, 7), *ἱλαραῖς Χάρισιν* (*Χαρίτεσσι*) I, 353 (c. VII, 419), II, 395 (c. XII, 2), *κάλλευς ἀνθολόγοι Χάριτες* II, 408 (c. XII, 95), *ἡδυλόγους Χάριτας* I, 352 (c. VII, 416).

Beliebt ist der später so häufige gedanke, ein mädchen die vierte Grazie zu nennen[3]), oder das mädchen wird gar zu einer der drei Grazien erhoben[4]), oder es verdankt wenigstens seinen reiz den Grazien.[5]) Ein andermal freilich soll ein irdisches mädchen im reiz seiner rede sogar die Grazien übertreffen.[6]) Seltener wird der reiz des männlichen geschlechtes auf die Grazien zurückgeführt.[7]) Die verleihung des reizes an die menschen kann durch eine umarmung der göttinnen erfolgen.[8])

Im allgemeinen tritt die teilnahme der Grazien als liebe zu den

---

[1]) Vgl. zum vorhergehenden Epigrammatum Anthologia Palatina (hg. von Dübner, Paris 1864—1890 in drei bänden), I, p. XVI ff. (Jacobsii prolegomena breviora).

[2]) Vgl. Rubensohn, Griechische Epigramme, Weimar 1897. Bibliothek älterer deutscher Übersetzungen. Bd. 2—5.

[3]) I, 72 (c. V, 70). I, 76 (c. V, 95). I, 85 (c. V, 146). II, 106 (c. IX, 515). II, 585 (c. XVI, 283).

[4]) I, 85 (c. V, 149).

[5]) II, 586 (c. XVI, 288). I, 84 (c. V, 140). I, 93 (c. V, 195). I, 94 (c. V, 196). I, 101 (c. V, 231). I, 315 (c. VII, 219). I, 389 (c. VII, 600).

[6]) I, 85 (c. V, 148).

[7]) III, 139 (c. II, 293). III, 167 (c. II, 464).

[8]) II, 412 (c. XII, 121). II, 412 (c. XII, 122).

menschen hervor.[1]) Besonders gerne wendet sie sich dichtern zu, deren werken sie anmut verleihen.[2]) Eine ansehnliche zahl von stellen lässt ersehen, wie sehr es in der ausdrucksweise jener zeit gelegen war, Grazien und dichter in zusammenhang zu bringen; die moderne dichtung ist ihr darin nachgefolgt. Auch fällt aus denselben versen ein licht darauf, wie gerade in dieser verwendung die zusammenstellung der Grazien und Musen, die auf Theogenie 60 ff. zurückgehen dürfte, sich festigte; sie tritt gleichfalls später geradezu stereotyp auf.[3])

Die Anthologie bietet also den in den Anakreontea nicht ausgebildeten bezug der Grazien zu den menschen[4]); so, dass sie diesen reize verleihen, oder wenigstens so, dass vorzüge der menschen als Grazienartig bezeichnet werden. Aber sie kennt wie Anakreon die Grazien auch ohne verbindung mit der erde. Besonders beliebt ist die vorstellung der allein oder mit Venus und Amor badenden Grazien; in epigrammen auf bäder wird sie häufig verwendet.[5]) Vereinzelt erscheint eine Grazie als schiedsrichterin zwischen Nymphen, Nereiden u. s. w.[6]) Zweimal sind sie mit Artemis zusammengestellt.[7]) Für das äussere kostüm ist zu beachten, dass sie auf wagen erscheinen[8]), dass sie die vögel lieben.[9])

Das vorstehende lehrt, dass die Grazien nur in wenigen motiven und situationen vorgeführt werden; diese aber sind mit offenbarer

---

[1]) II, 408 (c. XII, 95).

[2]) I, 273 (c. VII, 1). I, 277 (c. VII, 22). III, 293 (c. III, 33). II, 37 (c. IX, 186). II, 47 (c. IX, 239). I, 278 (c. VII, 25). I, 352 (c. VII, 416). I, 353 (c. VII, 419). I, 354 (c. VII, 421). II, 37 (c. IX, 187). II, 260 (c. X, 52). III, 30 (c. I, 191). II, 528 (c. XVI, 7). II, 395 (c. XII, 2). II, 106 (c. IX, 513). III, 322 (c. III, 187).

[3]) Für die art und weise der verbindung sind die verse zu beachten: *ἐνθάδε σῆμα Κλέανδρος . . . . φου Εὐτυχιανοῦ, ὃς Μουσῶν δώροις ἔσχε λόγον Χαρίτων* (III, 179, c. II, 532).

[4]) Die darum auch die Grazien anrufen: II, 415 (c. XII, 142). II, 416 (c. XII, 148).

[5]) II, 124 (c. IX, 607). II, 124 (c. IX, 609). II, 124 (c. IX, 609*). III, 125 (c. IX, 616; nachgebildet von Götz, Ramlers ausgabe I, 108; derselbe gedanke II, 146). II, 127 (c. IX, 623). II, 127 (c. IX, 625). II, 129 (c. IX, 639). II, 129 (c. IX, 634). III, 317 (c. III, 160).

[6]) II, 136 (c. IX, 664).

[7]) I, 208 (c. VI, 273). I, 207 (c. VI, 267).

[8]) II, 459 (c. XIII, 28).

[9]) I, 311 (c. VII, 199). Beachte ferner die spielerische verwendung der Grazien II, 4 (c. IX, 16).

vorliebe in verschiedenen variationen wiederholt und bilden also den kern der griechischen überlieferung.

Wir wenden uns nun nach Deutschland, ins 17. jahrhundert, ohne die absicht, den stoff hier erschöpfend zu sammeln, nur zu dem zwecke, das erbe in seiner haupteigenart kennen zu lernen, das das 18. jahrhundert übernahm. Bei Opitz, wie in der renaissancepoesie überhaupt, trägt die verwendung der Grazien vornehmlich einen doppelten charakter an sich. Ihr name erscheint entweder als allgemeiner schmuck der rede, als mythologische verzierung, oder sie dienen als geeignetes mittel, um die geliebte oder sonst besungene persönlichkeiten durch einen schmeichelhaften vergleich mit ihnen zu ehren. Den letzteren gebrauch haben wir in der Anthologie kennen lernen, und er passt vortrefflich in die eigenart der renaissancedichtung. Mit ehrfurcht und in tiefster unterwürfigkeit wendet sie sich an die hohen und höchsten persönlichkeiten. Den einen poeten zwingt dazu die pflicht des höfischen poeten, oder ein anderes amt, den andern bringt sorge um materielle unterstützung und die hoffnung auf die gunst der gewaltigen dazu. Anbetend fast wirft man sich vor fürsten und königen in den staub, und vergöttert sie geradezu. „Götter dieser erde“ nennt sie Weckherlin. So liegt es nahe, diese götter denen des Olymps vergleichend zur seite zu setzen und sie sogar für ihnen überlegen zu erklären. Und ferner ist der mythologische aufputz sehr gut dienlich, im schwall der worte den natürlichen mangel der empfindung zu verdecken.

Zu solchen vergleichungen und vergötterungen waren nun freilich die Grazien als göttinnen zweiten ranges nicht hervorragend brauchbar; Venus, Juno oder Diana sind ihnen gegenüber bevorzugt. Sie hätten vielleicht in jener, dem verständnis der anmut nicht eben sonderlich erschlossenen zeit keinerlei rolle gespielt, hätte das altertum ihre verwendung zu solchem zwecke nicht überliefert. Denn dass die Grazien im 17. jahrhundert gar nicht so recht als mythologisches element betrachtet wurden, lässt sich auch daraus erschliessen, dass in der satire Sacers: „Reime dich oder ich fresse dich“, 1673, eine lange reihe von gottheiten, selbst untergeordneten, zur verwendung spöttisch empfohlen wird, die Grazien aber darin nicht genannt sind.[1])

Trotzdem treten sie bei Opitz sechsmal auf, darunter zweimal

[1]) Waldberg, Deutsche renaissance-lyrik, Berlin 1888, S. 145.

als Charis und Charites.[1]) Der gebrauch dieser bezeichnung verweist auf die ableitung aus dem griechischen, und zwar so, dass jedenfalls nicht das französische grâces die vermittelung bildet, das ein deutscher bearbeiter kaum in Charites zurückgebildet hätte. Möglich ist dagegen die vermittelung durchs lateinische, das ja den ausdruck Charites bei der übertragung aus dem griechischen beibehalten konnte. Das gilt auch für den Niederländer, von dem Opitz das eine gedicht entlehnt haben will.

Zweimal tritt die dreizahl der Grazien heraus, beidemal in gedichten nach Heinsius. An den nämlichen stellen sind sie mit Venus zusammengebracht, einmal davon (in einem anakreontischen gedicht) auch mit Amor. Die zeilen lauten:

> Auch ist der Gratien Zahl diese (= drei), welche geben
> Genügen, Freud und Lust, und selbst bei Venus leben. (I, 345)
> Die schöne Venus gieng mit ihrem kleinen Sohne
> Und dreyen Gratien . . . . (II, 638).

Die zuerst angeführten verse sind nur mythologischer aufputz, ebenso wie an einer anderen stelle die zwecklose Anrufung: „Ihr süssen Gratien“ (II, 683). Die zweite stelle tritt insofern hervor, als die Grazien hier schon selbst eine rolle spielen, die sich freilich nur darauf beschränkt, dass sie begleiterinnen der Venus sind.

In den bereich der schmeichelhaften vergleiche, für die noch die anakreontik eine besondere vorliebe zeigt, fällt eine ausdrucksweise wie „O Nüssler, meine Zier, und Kind der Pierinnen, und zarten Gratien.“ (II, 567.) Hier werden auch Musen und Gratien zusammengestellt, der antiken überlieferung folgend; tieferer sinn ist freilich hierbei ebensowenig zu suchen als zuvor, wo die Grazien mit Venus und Amor erscheinen. Stärker wird der vergleich in dem beliebten ausdruck „vierte Charis“, dem wir zuvor in der Anthologie nachgegangen sind: „Zehnde von den Pierinnen, vierte Charis dieser Zeit“ (III, 370).

Ein indirekter vergleich kann es genannt werden, wenn eine liebenswürdige eigenschaft als gabe der Grazien hingestellt wird: „Die zarten Charites verehrten Freundlichkeit“ (bei der geburt) II, 534. Überhaupt sind die Grazien sowol in der dichterischen tradition des altertums als in der gelehrten und viel benützten darlegung des Seneca z. b., spenderinnen holder gaben. Drum sagt Opitz auch allgemeiner, in nur indirektem bezug auf eine besondere person (nach

[1]) Gedichte, herausgegeben von Triller 1746.

Heinsius), dass die Grazien genügen, freud und lust geben (siehe oben). Diese stellen gestatten auch einen rückschluss auf das wesen der Grazien, für deren charakteristik sonst nur die worte „zart" (2 mal) und „süss" vorhanden sind.

Bei Weckherlin erscheinen die Grazien ebenfalls ganz selten. Ich finde (ausgabe von Fischer, bibliothek des litterarischen vereins in Stuttgart) viermal die Grazien, dreimal die Charites erwähnt. Einmal lässt er sie in einem gesang (199, 11) Amors allmacht preisen; einmal singt er einen lobgesang von den drey wirtembergischen Gratien (199, 26 ff.) d. i. von drei princessinnen, an denen die über alle herzen siegende tugend und schönheit gerühmt wird; ein drittes mal sagt er: „Gratien, Welt, Natur, Tugend, Schönheit hätten ihren schatz, hofnung, kunst, trost und wohnung verlohren" (199, 30), als die Markgräfin von Baden „in dem aufgang der jugent" starb, „dises fräulein so schön, so süss, höflich und fromb", voll „ehr, engellischen sitten und lieblichkeit", ein „blümelein der Weissheit, Zucht und Tugent". Dazu tritt dann noch die stelle: „Cui Pallasque, Venusque, et Charites, dea, Cedunt ingenio, ac ore, decoreque." (199, 92.) „Decus" ist hier für das wesen der Grazien zu erschliessen, wie aus dem folgenden „holdseligkeit" und indirekt „süsse lieblichkeit":

Mit sovil süsser lieblichkeit
Kan sich Cypris selbs nicht beschönen,
Solt Sie auch ihr holdseeligkeit
Von allen Gratien entlöhnen. (199, 93 f.)

Neben dem auf Anakreon zurückgehenden ausdruck „alle Gratien" ergibt sich aus diesen versen etwas charakteristisches für die verbindung von Venus und Grazien, der antike zug, dass Venus ihren reiz den Grazien verdankt. Entschiedener noch tritt dies im Urteil des Paris (200, 352 V. 236 ff.) heraus, wo es heisst: „der Venus ward ein Myrtenkranz mit Perlein aufgesetzet von ihren Chariten, davon ihr glatte Stirn Und ihr krausslechtes Haar ... erschienen so beschönet als ob die Lieblichkeit und die Lieb selbs gecrönet." Für die sinne deutlich werden die Grazien aber ebensowenig als bei Opitz, obwol sie noch einmal sich verkörpert, thätig zeigen: „Ist ein brust oder blust der zwirig-böbend thron, Darauff die Charites den Liebelein liebkosen?" (199, 477.) Unter Liebelein sind Amoretten zu verstehen; wir haben da ein ausgesprochen anakreontisches motiv.

Opitz und Weckherlin, sowie andere, kennen Anakreon, haben

selbst aus ihm übersetzt; dennoch wenden sie den Grazien keine besondere aufmerksamkeit zu. Schon das lässt darauf schliessen, dass auch für die anakreontiker später Anakreon nicht der erste anstoss zur aufnahme war.

Vereinzelt auftauchende gestalten bleiben die Grazien in der deutschen litteratur des 17. jahrhunderts überhaupt, zumal aber im zeitalter der gelehrten renaissancepoesie. Nur ein dichter aus der ersten hälfte des Säculums zieht unsere aufmerksamkeit besonders auf sich: Fleming; er sticht überraschend gegen seine zeitgenossen in der behandlung der Grazien ab und verrät einen einblick in ihr seelisches wesen, der aus seiner grösseren tiefe und gemütsinnerlichkeit zu erklären ist.

Auf unmittelbares schöpfen aus der antike lässt seine vorliebe für den griechischen namen schliessen. Achtmal gebraucht er ihn als Charis, Charites und auch schon als Charitinnen, eine durch die endung dem Deutschen näher gebrachte form. Daneben hat er als mädchennamen Charitinne, Charitille, wofür bei anderen Charitea zu treffen ist. Fünfmal findet sich die bezeichnung Grazien. Zu der form „Charitinnen“ ist zu bemerken, dass sie unter den vier fällen ihrer verwendung dreimal im reim steht, was bei „Gratien“ nur einmal der fall ist; unter den reimverbindungen wird die eine, Pierinnen: Charitinnen später beliebt. Die Grazien werden von Fleming auch schon mit namen vorgeführt: Euphrosyne, Thalia, Aglaia (letztere zweimal). Die daraus und aus der vergleichung mit drei schwestern sich ergebende dreizahl wird anderswo ausdrücklich bestätigt[1]): „Charites in eurem Orden sind zuvor gewesen drei.“ Den ausdruck „alle Grazien“ hat er auch, daneben „jede Charis“. Wenn es einmal heisst (I, 357): „Charis (gab) aller Zierde Wahl“, so ist für diesen gebrauch der einzahl wohl nur ein äusserlicher grund ausschlaggebend.

Über die äussere erscheinung der Flemingschen Grazien lässt sich wenig erschliessen, aber immerhin etwas. Ein nachklang aus Horaz ist: „und die blossen Charitinnen tanzen uns nach ihren Sinnen“ (I, 76). Nur noch eine ergänzende stelle kommt hinzu, die im besonderen eine der Grazien betrifft. Thalia wird (I, 505) zart und schön genannt, wobei aber zart dem ganzen zusammenhang und dem beginn des betreffenden noch zu behandelnden gedichtes entsprechend

---

[1]) Paul Flemings Deutsche gedichte, hgg. von Lappenberg, Bibliothek des Stuttgarter litter. vereins, b. 82 u. 83. I, 309.

sich schon auf geistige eigenschaften bezieht. Dass die Grazien schön sind, ist zwar als allgemein angenommen vorauszusetzen, wird auch in der überlieferung der antike gelegentlich ausgesprochen, wiewol sich eine besondere betonung dieses zuges nicht findet. Wie Fleming hier dazu kam, ist deutlich. Er hat drei schwestern vor sich, die er mit den Grazien vergleicht; die mädchen hat er vor augen; nach ihnen bildet er seine vorstellung der huldgöttinnen. Wir haben hier ein interessantes beispiel, wie diese vorstellung sinnlich deutlicher wird dadurch, dass sie sich durch züge bereichert, die lebenden gestalten entlehnt werden.

Nichts bemerkenswertes bietet das verhältnis der Grazien zu anderen gottheiten. Venus spielt gar keine rolle, hingegen wieder die Musen:

Trautes Paar der Pierinnen,
das nicht nur ein Phöbus liebt,
dem sich jede Charis gibt (I, 325).

Oder in dem gedicht „auf einer Jungfrauen Ehren geburtstag“:

Das macht euer Sonnenschein . . .
Euer Sonnenschein, der schöne,
da die muntern Venus-Söhne
heut' in lauter Jauchzen stehn,
den die edlen Karitinnen
und gelehrten Pierinnen
heut in Fröligkeit begehn. (I, 335).[1]

Auch mit Nymphen kommen sie zusammen:

Grüss' euch Gott, ihr Hamadryaden,
grüss' euch Gott, ihr Nymphen hier,
ihr Napä'n und alle Gratien,
die ihr wohnt in der Revier! (I, 331).

Die charakteristik der Grazien aber ist es, womit uns Fleming überrascht. Dass sie zart sind, wie schon früher erwähnt, sagt auch Opitz; zart ist somit eines der ältesten charakteristischen beiwörter der Grazien. Auch „gülden“ nennt sie Fleming I, 311. Die bedeutung des wortes ist hier nicht ganz klar. Adelung giebt (II, 742) für golden unter anderem folgendes an: 4. im hohen grade vortrefflich,

[1]) Es sei nochmals betont, dass hier und im folgenden das zusammenbringen der Grazien mit anderen gottheiten — wie in der zweiten stelle auch mit Amoretten — keine tiefere bedeutung für ihr wesen hat. Es ist eine äusserliche anwendung der mythologie, und dass gerade die „gelehrten Pierinnen“ beliebtheit geniessen, kann im zeitalter der gelehrtenpoesie nicht auffallend erscheinen. So heissen die Grazien an anderer stelle „Föbi Mumen“ (I, 520).

schätzbar. Die zeit ist golden u. s. w. 5. Prächtig, in der dichterischen schreibart. — Letztere bedeutung entfernt sich von unserm begriff der grazie; dennoch könnte auch sie, der zeit entsprechend, dem dichter vorgeschwebt haben.

Fröhlichkeit ist aus einer früher angeführten stelle (I, 385) zu erschliessen, und im besonderen wird noch „Aglajens Höflichkeit“ (I, 521) erwähnt. Bieten schon die beiden letzten eigenschaften eine immerhin bemerkenswerte erweiterung der bisherigen charakteristik, so liegt doch das hauptgewicht auf dem ethischen.

Dass Fleming allgemein von „edlen Karitinnen“ spricht (I, 335), würde nicht auffallen; wol aber, dass er das genauer darlegt (I, 505):

Euphrosyne ist keusch, Thalia zart und schöne,
Aglaia from und gut. Diss liebliche Getöne
von so viel Tugenden macht eine Harmonie
mit solcher Treflichkeit in euren dreien Leibern u. s. w.

Es wurde schon bemerkt, dass der dichter wirklich drei mädchen vor sich hat. Unter dem scheine, ihnen die eigenschaften der Grazien zuzuschreiben, verleiht er seinem vorstellungsbilde der Grazien charakterzüge jener.

Eine nähere verbindung der Grazien mit den menschen tritt überhaupt hervor; sie zeigt sich deutlich in dem wichtigen sonett „Dreien Schwestern“ (I, 505), dem auch die eben angeführten verse entnommen sind, und das vollständig lautet:

So freundlich, so geneigt, so gütig an Geberden
so zart, so tugendhaft, so götlich um und an,
als keine Göttin nicht geschätzet werden kan,
so hochbegabt seid ihr, ihr Gratien der Erden,
die durch die Himlischen mehr himlisch täglich werden,
die ihre Schwestern sind. Es glaubt es Jedermann,
dass die Vollkommenheit sich ganz in euch vertan
und muss es auch der Neid bekennen ohn' Beschwerden.
Euphrosyne ist keusch, Thalia zart und schöne,
Aglaia from und gut. Diss liebliche Getöne
von so viel Tugenden macht eine Harmonie
mit solcher Treflichkeit in euren dreien Leibern,
dass Orpheus sich befragt bei allen klugen Weibern,
ob seiner Harfen Klang in euch verwandelt sei?

Die verbindung der Grazien mit menschen u. zw. mit mädchen wird hier eingeleitet durch einen der üblichen vergleiche. Die mädchen sind die „Gratien der Erden“, die schwestern der Grazien. Solcher vergleiche finden sich noch mehrere.

Charites, in eurem Orden
seind zuvor gewesen drei;
ietzo solt ihr wissen frei,
eure Zunft ist grösser worden;
Orithyja dieses Mal
ist die vierte in der zahl (I, 309).

Ganz im selben stil: „Du vierte von den dreien, die Föbi Mumen sind“ (I, 520). Ebenso „vierte Charis dieser Jahr“ (I, 66).[1]) Auf einen einzelnen körperteil beschränkt sich der vergleich: „Aglajens ist die Brust, die alle Venussöhne für alles achten hoch“ (I, 521). Weiterhin aber werden unmittelbar drei schwestern an die stelle der Grazien gesetzt (I, 257, Überschrift auf die seligen drey Schwestern): „Weil aus dem himmel sich die Gratien verloren, so hat der Sternen Rat für jene Die erkoren.“

Beim blossen vergleich bleibt Fleming nicht stehen; er ist bestrebt, die gepriesenen, angenehmen eigenschaften als gabe der Grazien hinzustellen, und so ist gleich eine innigere berührung mit den menschen hergestellt, die die grundlegende bedingung für die ganze spätere entwickelung der Graziendichtung ist. Dies stammt, wie gelegentlich schon hervorgehoben wurde, aus dem altertum und hat auch bei Fleming anklang gefunden. So sagt das erwähnte sonett: „ihr Grazien der Erden, die durch die Himlischen mehr himlisch täglich werden.“ Eine andere stelle lautet: „Iovis Schwester und Gemahl gab euch Gut, Minerva Tugend, Charis aller Zierde Wahl.“ (I, 357.)

Anderseits haben wir bemerkt, dass die vorstellung der Grazien durch irdische bilder beeinflusst wird, so dass wir eine gegenseitige einwirkung feststellen können. Dies erlaubt uns, die eigenschaften, die in den anfangsversen des sonettes den mädchen, den „Gratien der Erden“, zugeschrieben werden, den Grazien selbst zuzuweisen; denn gerade dadurch werden die mädchen den Grazien gleich, dass sie gepriesen werden können als „So freundlich, so geneigt, so gütig an Geberden, so zart, so tugendhaft, so götlich um und an.“ Diese eigenschaften stimmen auch völlig zu denen, die wir bei Fleming für die Grazien schon gefunden haben. Zartheit, Fröhlichkeit, Höflichkeit sind uns bekannt; letzteres schliesst leicht das „freundlich, geneigt, gütig an Geberden“ in sich[2]); die tugend

---

[1]) Gebildet nach Opitz; s. Tropsch, Flemings Verhältnis zur römischen Dichtung. Graz 1895, s. 123.

[2]) Adelung sagt von höflich: 3. freundlich, schmeichelhaft, eine im hochdeutschen ungewöhnliche bedeutung.

ist durch die worte edel, keusch, fromm, gut im einzelnen dargelegt worden.

Die behandlung, die die Grazien bei Fleming finden, lässt hervortreten, dass sie, im allgemeinen zwar nicht innerlich und äusserlich charakteristisch ausgebildet, ihm zum poetischen motive dienen. Eine sinnliche anschauung gewinnt man nicht, sie sind auch bei ihm im grossen ganzen abstrakte gestalten. Aber er kommt von dieser art und weise ab, wo er wirkliche frauengestalten vor sich hat; im anschluss an diese belebt er seine Grazien. Wenn er (I, 521) vergleichsweise sagt „Aglajens ist die brust", so schwebt ihm nicht die erscheinung der Grazien vor, sondern er findet so viel schönheit oder reiz an der brust des mädchens, dass er sie einer Grazie für würdig hält. In weiterer ausbildung heisst der gedanke nicht mehr: die Grazie hat die brust wie das mädchen, sondern: das mädchen hat die brust wie die Grazie. Auf diese weise geht die verlebendigung der Grazien vor sich, körperlich sowol wie seelisch. So wird die vorstellung der Grazien zum bild der idealen mädchengestalt des dichters, im weiteren einer ganzen zeit.

So müssen denn auch in der eigenheit einer zeitepoche die gründe für die darin herrschende auffassung der Grazien gesucht werden. Die zeit der gelehrten renaissancepoesie verhielt sich im ganzen spröde gegen sie. Wir sehen das gleich an den verwendeten ausdrücken.

Wir sind gewohnt, in den Grazien die verkörperung jener reizvollen, körperlichen und seelischen schönheit zu sehen, die wir mit den worten anmut, reiz, grazie ausdrücken. Aus der später zu betrachtenden theoretischen erörterung der anmut wird sich zeigen, dass die entwickelung dieses begriffs grösstenteils in das 18. jahrhundert fällt. Er konnte nicht statthaben, wo, wie im Deutschland des 17. jahrhunderts überhaupt kein verständnis dafür vorhanden war. Der äussere charakter des anmutigen ist der des kleinen, zarten und beweglichen. Dem aber war zumal die zeit Opitzens fremd; es ist die zeit des barockstiles, dessen charakter prächtige, erhabene schönheit ist. Sie liebt und preist man auch an frauen. „Eure pracht und stolzes prangen", sagt H. Albert, „Pracht und prangen ihrer süssen wangen", rühmt S. Dach.

Es geht nicht an, daraus zu schliessen, dass anmut der zeit gänzlich fremd gewesen wäre. Einzelne spuren bei verschiedenen dichtern hindern uns daran. Freilich trat sie nicht klar hervor; sie sonderte sich nicht deutlich und oft genug von der schönheit als solcher; ihre grenzen verschwimmen in einander. Die individualität

des einzelnen ist hier von bedeutung. Einige dichter werden dieses reizes mehr inne, andere wieder gar nicht. Jedenfalls lebte der begriff nicht allgemein im bewusstsein und war nicht gangbar. Man wusste die schönheit und ihren reiz nicht zu fassen und erging sich in einzelbeschreibungen, wobei jeder teil des körpers lobend vorgenommen wurde. Noch konnte das zarte wesen, das Opitz den Grazien zuschreibt, keinen fruchtbaren boden finden. Weckherlin, der doch Venus (os) und Charis (decus) einmal unterscheidet (siehe oben), vergleicht ein andermal eine Churfürstin mit Pallas, Diana, Cypris, allerdings mit letzterer an lieblichkeit. Auch aus einer anderen stelle geht hervor, dass er die mit reiz gezierte Venus meint. „Du, Venus, kanst allein sie aller süssigkeit, Ergötzung, schönheit, lieb und lieblichkeit gewehren.“ (200, 370.)

Ein feststehendes wort für den begriff der anmut haben wir aus dieser zeit nicht. Das wort „anmut“ selbst wird von den einzelnen verschieden oft gebraucht und in verschiedener verwendung. „Anmut“ gehört zu den wörtern, die einen bemerkenswerten bedeutungswechsel an sich erfahren haben. Anmut in der bedeutung begierde, lust, wurde zur eigenschaft, die lust erweckt, reizt. Das wort kommt als masculinum und femininum vor. Ersteres hat nur die bedeutung affectus, ist ebensowenig wie das femininum im althochdeutschen und eigentlichen mittelhochdeutschen belegt (zuerst 1338, vgl. Müller-Zarncke II, 258) und ist auch bei Luther nicht vorhanden (vgl. Grimm, deutsches wörterbuch). Über das femininum sagt Grimm: „Auch das weibliche wort zeigt im 16. und 17. jahrhundert noch jene bedeutung des männlichen, begierde und lust: dieweil die menschliche natur von jugent auf ein sonderliche, geistliche anmut, begierd und liebe hat zu den metallis. Thurneisser von wassern 5; die frau soll sich anschicken nach seiner (des mannes) anmut, weis und willen. Fischart ehz. 17 ....

was anmut hat mir deine red erregt? Opitz ps. 119;
wie ein palast mit anmut wird geschauet,
der ansehn hat und künstlich ist gebaut. ps. 144;
was anmut gaben vor die sorgenfreien nächte! Gryph. 1, 209.“

Selbst noch bei Hagedorn 3, 93 findet Grimm jene bedeutung:

o anblick, der mich fröhlich macht,
mein weinstock reift und Doris lacht
und mir zur anmut (lust) wachsen beide.

„Aus der vorstellung begierlicher lust, fährt Grimm fort, ging aber später die heute allein geltende einer anziehenden, reizenden lust

hervor, und schon Stieler (1691) legt anmut aus amabilitas, venustas; anmut ist uns nicht mehr das begehrende, sondern das begier erregende und befriedigende, die grazie: anmut des lebens, Gellert" u. s. w. In entsprechender weise verändert das adjectiv anmutig die ursprüngliche bedeutung excitans, expetibilis in venustus.

Gegen diese darlegung Grimms muss betont werden, dass der bedeutungswandel zu spät angesetzt wird, wenn gesagt wird, „schon Stieler (1691)." Thatsächlich vollzieht er sich früher, jedenfalls in der ersten hälfte des jahrhunderts, wenn auch noch später, wie das beispiel aus Hagedorn zeigt, beide bedeutungen neben einander bestanden.[1])

Bemerkenswert ist nun die verschiedenheit der objekte, denen anmut und gleichbedeutend „anmutigkeit" zugeschrieben wird. Gerade Opitz bietet charakteristische beispiele. Anmut an mädchen, besonders an jungen, und an gedichten wird am häufigsten gerühmt. Aber auch eine stimme nennt Opitz anmutig (II, 666), einen tag (II, 670), wie Weckherlin und andere die morgenröte. Überraschender ist, dass Opitz eine höhle so kennzeichnet (II, 667), und in der schäferei von der nymphe Hercynia (II, 648) gar „einen Riesenberg"; an anderer stelle (II, 606) singt er: „Du edler Bronnen .... aus welchem Wasser dringt, Anmutiger dann Milch und köstlicher dann Reben." Diese beispiele, namentlich der anmutige riesenberg zeigen

---

[1]) So heisst es schon bei Opitz

liess der Sirenen Lied und Anmut unbegehrt II, 381.
Preise deiner Liebsten Tugend,
Sage von der Freundlichkeit,
Von der Anmut ihrer Jugend. II, 512.
Nun hat sich alle Lust geendet,
Nachdem mich meines Hertzens Licht,
Was jedermann dawieder spricht,
Mit seiner Anmut gantz verblendet. II, 593.

Von anmutigkeit der verse und gedichte ist in der Deutschen Poeterei mehrfach die rede.

Weckherlin spricht (s. 17) von einer hohen dame als von „Engellands Anmutigkeit". Bei Simon Dach heisst es (Neudrucke 44—47, s. 56):

Also gläntzet jhrer Wangen
Anmuth vnd Gestalt.

Bei Adersbach (ebenda s. 213):

Dein Anmuht, Phyllis, hat mich jetzt
Viel härter, als noch nie, erhitzt.

Das sind einige beispiele, deren anzahl sich bedeutend vermehren liesse, und die in späterer zeit natürlich noch häufiger werden.

deutlich, dass bei dem ausdrucke anmut nicht ganz an das gedacht werden darf, was wir heute darunter verstehen. Wir beziehen den begriff vorwiegend auf das zarte, kleine, damals wurde er auch dem grossen, erhabenen beigelegt.

Auffällig ist, dass das wort mit vorliebe von erscheinungen der natur gebraucht wird; das wirkt fort, tritt noch im nächsten jahrhundert z. b. bei Uz stark hervor, und auch noch Adelung nimmt seine beispiele alle daher. Er definiert anmut (I, 305): „1. Die angenehme empfindung, welche durch den genuss eines gutes hervorgebracht wird .... Noch häufiger aber heutzutage 2. diejenige eigenschaft in den gegenständen, welche diese empfindung hervorvorbringt, besonders sofern diese eigenschaft in das auge fällt. Die anmut einer gegend. Ein garten von besonderer anmut. Wüssten sie, wie viel anmut das landleben bei sich führet!" Für unseren begriff der anmut hat Adelung andere bezeichnungen.

Ausdrücke, die für diesen sonst eintreten, sind zart, süss, lieblich, holdselig, höflich und die entsprechenden substantiva, ebenso zierlich und zierde (zier). Obwol diese worte in bemerkenswerter weise entsprechungen im latein finden (tener, tenuis, dulcis, decens, decus), möchte ich diesem umstand nicht zu viel gewicht beimessen, da einige noch vom mittelhochdeutschen her zum ausdruck weiblicher anmut dienen, andere durch französische beeinflussung mögen beliebt geworden sein.

Am meisten dürfte zier, zierde und das entsprechende adjectivum lateinischer einwirkung seine hervorragende bedeutung und seinen häufigen gebrauch danken. Gerade an diesem worte lässt sich das unbestimmte, verschwommene des begriffes der anmut zeigen. Zier oder zierde ist eines der geläufigsten wörter der liebeslyrik im 17. jahrhundert. Adelung ist es natürlich schon ferner gestanden; dennoch kann auch er sich nicht der bedeutung des wortes als „reitz" (also unser „anmut") verschliessen. Es heisst bei ihm (V, 391): „Zier .... Die wurzel des davon abgeleiteten zierde, welche in dem gewöhnlichen sprachgebrauche veraltet ist, und um der kürze willen nur noch zuweilen in der dichterischen und höheren schreibart gebraucht wird. — Die zierde (V, 392), das abstractum des verbi zieren, welches aber mehr im konkreten als abstrakten verstande gebraucht wird, so wie zierath mehr im gemeinen leben üblich ist ....

Geschmacklos ist der Reitz, sind alle sanften Zierden
Der eigennützigen und tobenden Begierden. (Dusch.)

in welch letzterer stelle es auf eine ungewöhnliche art für reitz zu stehen scheinet."

Für das 17. jahrhundert kann diese art nicht ungewöhnlich genannt werden. In vielen fällen lässt sich anmut unter zier[1]) verstehen, wenn auch andere bedeutungen, wie schönheit, schmuck vielfach mit unterlaufen. Es ist bezeichnend, dass nur in wenigen fällen zier und anmut sich ganz decken; in vielen fällen ist letztere ganz ausgeschlossen, in vielen anderen fliessen in dem worte zier mehrere begriffe mit anmut in eines zusammen. Dass das wort decus den begriff anmut enthält, beweist ein schon angeführter lateinischer vers Weckherlins, worin den Charites decus zugeteilt wird. Und ebenso sagt Fleming I, 357: „Charis gab aller Zierde Wahl"; ja noch im folgenden jahrhundert übersetzt Bodmer das englische grace mit zier in der erzählung Lavinia (v. 125, nach Thomsons jahreszeiten, im anhang zu Pyra-Lange's Freundschaftlichen liedern).

Auch in folgenden stellen liegt als hauptbegriff anmut offenbar zu grunde:

und warf . . .
Mit höchster Freundlichkeit auf dich die klaren Strahlen
Der Augen voller Zier. Opitz II, 567.
Diese Sitten, diese Gaben,
Diese keusche Freundlichkeit,
Welcher Glantz euch hat erhaben,
Dass ihr Liebens würdig seyd,
Übertrifft der Sachen Preis,
Die man sonst zu finden weiss . . . .
Gott, der euch die Zier gegeben . . . . II, 412.

Von mehreren äusserungen Flemings hebe ich nur zwei besonders deutliche aus:

Du kanst mich ja nicht hassen,
dass ich die Zier,
so wohnt in dir,
nicht denke zu verlassen,
die einen Jeden insgemein
beweget dir geneigt zu sein. I, 407.

Licht ist ihr Augenglanz,
klar ihre Zier.
Das macht, dass ich mich ganz
verlier in ihr.
Sie hat es, was mein Herze sucht,
Scham, Schönheit, Jugend, Zucht,
Der Tugend Frucht. I, 428.

---

[1]) Dass der abstand zwischen zier und zierlichkeit nicht so gross war als jetzt, dass vielmehr eine nähere verwandtschaft gefühlt wurde, ergibt sich wieder bei Weckherlin (199, 98). Er sagt von einem gedicht:

Unlieblich kan es zwar nicht sein,
Weil Ewre Schönheit solches ehret;
So wirt auch seiner zierden schein
Durch Ewre zierlichkeit vermehret.

Sollen die letzten worte auch nicht direkt eine darlegung des begriffes zier sein, so stehen sie doch in engem zusammenhange damit. Man erinnert sich an das sonett „Dreyen Schwestern“, die wegen gleicher eigenschaften „Gratien der Erden“ genannt werden.

Freilich ist zu bemerken, dass in dieser bedeutung von „zier“ zunächst die äusserliche, sinnliche erscheinung gemeint ist und an körperliche anmut vor allem gedacht werden muss. Einmal sagt Fleming ausdrücklich:

Lobt der Seine von der Jugend,
jener Seine von der Zier,
mich ergötzet ihre Tugend. I, 418.

Gelegentlich tritt jedoch innerliche auffassung hervor: „Weil aller Tugend Zier aus deiner Schönheit lacht“ (I, 520).

Aus allem ersieht man, dass zwar dort, wo von der prächtigen schönheit abgegangen wird, anmut hervortreten kann, dass sie aber nur undeutlich zum durchbruch kommt und eine ganz untergeordnete rolle spielt. Das wesentliche ist, dass die renaissancepoeten über die art und weise ihrer zugehörigkeit zur schönheit noch im unklaren waren. Doch darf man nicht annehmen, dass sie für den eindruck einer anmutigen erscheinung ganz unempfindlich gewesen seien; allerdings war aber natürlich die empfindungsfähigkeit nach der individualität des einzelnen verschieden. Wo sich bei einem ein solcher eindruck fühlbar machte, suchte er seinem ursprung durch worte wie zart, lieblich, süss, zierlich, anmutig, nahe zu kommen. Es geschieht nicht zu oft und bleibt immer der schönheit als solcher untergeordnet, die den einen hauptbestandteil des weiblichen idealbildes im 17. jahrhundert überhaupt, vor allem aber in der renaissancelyrik bildet.

Der zweite hauptbestandteil dieses ideales ist der begriff der tugend und zwar vornehmlich als keuschheit, zucht, ehrbarkeit, wol auch mit frömmigkeit verbunden. Überall stösst diese verbindung schönheit-tugend auf und zumal die gelegenheitsgedichte der verschiedensten art geben eine endlose variation dieses themas. Auch diese tugend trägt den charakter ihrer zeit, starr, erhaben; sie hat nichts von der milde und sanftheit, die sie im folgenden jahrhundert besitzt. Stolz thront sie neben der schönheit, und gern wird die gelegenheit benützt, ihren grösseren vorzug zu betonen, wie das eben angeführte gedicht Flemings (I, 418) zeigt.[1])

[1]) Das reimband jugend: tugend hat ziemliche verbreitung genossen, und so mag in manchen fällen dieser äusserliche grund eine erwähnung und lob-

Auch Simon Dach zieht die tugend vor (a. a. o., s. 10):

Hie habt jhr, jhr Jungfrawen,
Was ohne Schein und List
Recht wehrt an Euch zu schawen
Und höchst zu lieben ist:
Ihr mögt durch schöne Jugend
Gefallen, wem jhr wolt,
Der Keuschheit güldner Tugend
Sind Gott und Menschen hold.

Der ihm nahe stehende Heinrich Albert drückt das noch schärfer aus (a. a. o., s. 50):

Ewer Pracht und stoltzes Prangen
Ihr Jungfrawn so jhr führt,
In den Rosen-rothen Wangen
In dem Haar mit Gold geziert
Würdigt keines Lobes nicht,
Wo euch Frömmigkeit gebricht.....
Fromm seyn ist die edle Gabe,
Tugendt, Zucht und Erbarkeit,
Die ich mir erwehlet habe.

Wenngleich eine Vereinigung von schönheit und tugend das wünschenswerte bleibt, so erhält doch die moralische vollkommenheit den vorzug. Aus der vorsätzlichen gegenüberstellung aber von körperlicher schönheit und von tugend, wurde für letztere der begriff schönheit des geistes gewonnen. Und hier ist der ursprung der „schönen seele“ zu suchen, eines lieblingsausdruckes des 18. jahrhunderts. Erich Schmidt (Richardson, Rousseau und Goethe, s. 318 ff.) hat sich über die entstehung und begriffsentwickelung dieses ausdrucks verbreitet. Zu seinen ausführungen muss ergänzend und berichtigend hinzutreten die beobachtung über die scharfe gegenüberstellung von schönheit und tugend und die reflektierende erwägung ihrer vorzüge in der dichtung des 17. jahrhunderts.[1])

In vollem bewusstsein und mit eingehender ausführlichkeit hat sich Opitz über äussere und innere schönheit ausgelassen, und zwar in der schäferei von der nymphe Hercynia (1622). Er geht dabei auf Platos Phädrus zurück, also direkt auf den ursprung der kalo-

preisung der tugend mit sich gebracht haben. Das formelhafte, das der ganzen damaligen lyrik anhaftet, darf überhaupt nicht ausser acht gelassen werden. Es dient oft dazu, den mangel eigener empfindung zu verhüllen.

[1]) Aus ihr erklärt sich auch der kontrast zwischen äusserlicher leibesschönheit und innerlicher seelenschönheit in Zesens Simson 1679, der durchaus nicht selbständig gefunden ist, wie E. Schmidt vermutet, sondern der tradition entspricht.

kagathie. Die stelle lautet: „Soll aber je die liebe recht antreffen, so muss sie die Vernunft zum Gefährten haben, muss den äusserlichen Sinnen, sonderlich aber den Augen, die, als zwey unachtsame Thür-Hüter, zum öfteren allerhand falsche Meynungen zu dem Gemüthe einlassen, den Muth brechen, um durch Urtheil und Verstand, von der auswendigen Schönheit zu der inwendigen, welche durch diese angenehmer gemacht wird, dringen zu können. Wie die Blumen; so an sich selber schöne sind, dennoch anmuthiger zu seyn scheinen, wann sie unter einem klaren Wasser herfür leuchten: also ist die Blüte des Gemüthes, wenn sie mit einem schönen Leibe umhüllet ist. So soll nun die Schönheit des Leibes nichts anderes seyn, als ein Fürfechter der Blüthe der Tugend, und als ein Herold einer grösseren Schönheit, weder sie nicht ist; — — also müssen wir in einem schönen Frauenzimmer nicht die Gestalt, sondern, wo sie vorhanden ist, die Schönheit des Gemüthes, und in dem Gemüthe, die Schönheit dessen, von dem sie hergerühret, erheben und hochhalten . . . dann die Liebe siehet auf die Schönheit, die Begier auf die Wollust. Kanst du aber der Wollust je nicht entbehren, so wisse, dass keine grössere, als ein beständiges Gemüthe ist, das mit einem guten Gewissen begleitet wird.“ (II, 657.) Der herausgeber Triller sagt dazu in einer anmerkung: „Dieses und folgendes ist aus des Platonis herrlichem Buche, Phaedrus genannt, genommen.“ Er verweist dann noch auf andere und schliesst: „denn die Sache ist bekannt.“

Der kern dieser ausführung ist, dass die körperliche schönheit dazu da sei, eine höhere schönheit, die des gemütes, die in der tugend besteht, anzukündigen und angenehmer zu machen, sowie in dieser die schönheit dessen, von dem sie herrührt (Shaftesburys divine beauty), erkennen zu lassen. Dasselbe thema behandelt Opitz in Vielgut (1629, I, 49):

Die Schönheit wird es seyn, die gut genannt kan werden,
Dann alles Schön ist gut . . . Die rosenroten Wangen,
Der Liljenweisse Halss, die Augen, dieser Mund,
Sind eine schöne Wand, ein Hauss, das seinen Grund
Von innen haben muss . . . ein wohl gemahltes Weib,
Das nichts zu zeigen weiss als einen zarten Leib,
Ist ein gemeiner Raub, dem Mann ein theures Prangen,
Den Eltern eine Schmach, den Freunden ein Verlangen,
Der andern Frauen Neid, ein schöner Koth und Wust,
Ein Opffer und Altar der öffentlichen Lust,
Und was du haben wilt.

Bei der schärfe und deutlichkeit, mit der die sache erläutert wird, bei dem ansehen, das Opitz, und der verbreitung, die seine werke genossen, muss der einfluss, den Opitz auf die entwickelung des begriffes der schönen seele genommen hat, ziemlich hoch geschätzt werden.

Ich will es dahingestellt sein lassen, ob Waldberg (Renaissancelyrik, s. 111) völlig recht hat, wenn er der schäferdichtung und hiermit der ganzen renaissancelyrik, die ihrem wesen nach nicht zu trennen sind, alle sittlichen ideale abspricht mit den worten: „Es lohnt sich nicht, den sittlichen idealen der schäferwelt nachzugehen. Wie die äussere form, in der die gesellschaft erscheint, so ist auch ihre ethik, wo sich überhaupt bestimmte spuren davon zeigen, erlogen oder prahlend.“ Es ist ja unverkennbar, dass der ganze tugendkultus viel formelhaftes an sich hat. Es muss aber auch die frage erlaubt sein, ob dieser kultus eine so bedeutende verbreitung hätte finden können und sich in solcher stärke noch ins nächste jahrhundert fortgesetzt hätte, ohne irgend einen kern in sich zu haben. Die behandlung, die Opitz dem gegenstand erwies, zeigt, dass man ihm bewusste aufmerksamkeit schenkte. Und die galante lyrik wie die vorhergehende hielt an dem thema fest.

Es ward also nun beliebt, statt des moralischen wertes der tugend den schönheitswert einzusetzen, „denn alles schön ist gut“, wie Opitz mit Plato sagt. Finckelthaus nennt in den deutschen gesängen[1]) geradezu die tugend schön: „Die schöne Tugend hat einig jhren Sitz in dir.“ Fleming erinnert an Opitz, wenn er singt (I, 506):

Die schönste Schönheit ist ein züchtiges Gemüte;
was eine Jungfer ziert, das wohnet im Geblüte.
Das Ander, was das Volk für schöne hält und heisst,
der Seelen Überzug, der Leib pflegt oft zu triegen.
Da ist ein schöner Leib, da ist ein schöner Geist,
wenn sie als hier den Glanz von wahrer Schönheit kriegen.

Ganz ähnlich dem anfangsverse sagt Lohenstein[2]): „Die schönste schönheit ist die schönheit des gemüthes.“

In der galanten lyrik ist aber dann zumeist „geist“ nicht gleich „gemüt“, sondern steht im französischen sinne als verstand, esprit

Und deinen schönen geist, der todte kan erwecken,
Den soll die ewigkeit mit ihren flügeln decken.
Hoffmann v. Hoffmannswaldau, Auserlesene gedichte. I, 50.

[1]) Venusgärtlein, hg. von Waldberg, s. 208.

[2]) Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesene und bisher ungedruckte Gedichte. IV, 190.

Ich liebe ja den geist,
Mit nichten aber nur die äusserliche zierde. V, 9.
In einem schönen leibe wohnt auch ein schöner geist. IV, 194.
Da sie den schönsten geist, den kaum der zehnte mann
Auch voll und unverfälscht bey sich verspühren kan,
In einen solchen leib aus unverstand begraben. VI, 34.

Dieser abart, dem kultus des bel esprit, brauchen wir vorerst nicht weiter nachzugehen, da wir es hier mit seelenschönheit, ethisch gefasst, zu thun haben.

Es lag nahe genug, für den gegensatz leib: geist eintreten zu lassen leib: seele. Bei Simon Dach[1]) heisst es:

Legt hie an diese Wahre (= ehr und zucht)
Die nicht verderben kan
Das thewre Gold der Jahre
Die zarte Jugend an!
Seht, dass jhr ewre Seele
Mit jhren Farben mahlt,
Durch die des Leibes Höle
Wird Sonnen-klahr bestralt.

Wisst jhr herauss zu streichen
Den Leib, der Erde trägt,
So werd' auch Schmuck im gleichen
Dem Hertzen angelegt;
Lasst nicht den Sack der Motten,
Die Haut, vnd das Gebein,
Das endlich muss verrotten,
Mehr als die Seele seyn!

Und Fleming fragt (I, 521): „Was ist der schönste Leib, der keine Seele hat?"

Früh schon ist man dahin gelangt, „seele" als anredewort an eine persönlichkeit zu gebrauchen. Die leibliche erscheinung tritt in den hintergrund, man thut wenigstens so, als ob nur die seele liebe und hochachtung verdiente. Der ausdruck „liebste seele meiner seelen" wird gebräuchlich. Er wird als anfangsvers verwendet von Roberthin, Schirmer, Finckelthaus, Göring, Schoch, im Venusgärtlein, im Hans guck in die welt.[2]) Eine verkleinerungsform davon ist „liebstes seelchen" (Hoffmann III, 90). Der schlesische Helicon nennt die frauenzimmer „galante seelen."[3]) Trotz der neigung zum „geist" greift der seelenkultus in der galanten lyrik um sich. „Verzeihe uns, du tugend-volle Seele", bittet B. Neukirch (Hoffmann I, 385); ausdrücke wie: küssende seelen, sich liebende seelen kommen häufig vor.

Nach all dem gesagten kann es nicht verwundern, den ausdruck „schöne seele" schon bei Weckherlin zu finden. „Schaue

[1]) Gedichte des Königsberger dichterkreises, s. 10.
[2]) Waldberg, Renaissancelyrik, S. 75.
[3]) Des schlesischen Helicons auserlesene gedichte. Ander teil, Bresslau und Leipzig 1700, s. 94. Vgl. Waldberg, Galante lyrik, Quellen u. forschungen n. 56, s. 2.

seelig-schönste sehl" (200, 306). Zesen hat „Fasst Muht, jhr schöne Seelen" in den „dichterischen Jugendflammen", Hamburg 1651.[1]) Weitere belege sind:

Schönste der Seelen, ich muss es bekennen. B. Neukirch (Hoffmann I, 385).
Der Anblick von zwo schönen Seelen,
Daraus ich eine soll erwehlen. Ulr. König, Theatral., geistl., vermischte u. galante gedichte 1713, s. 258.
Deiner Augen holder Spiegel,
Schönste Seele,
Lässt mich ja mein Bildniss sehn. Ulr. König (a. a. o., s. 128).

Wenn sich dann bei Zinzendorf die verbindung „schöne seele" findet, so entspricht es demnach dem historischen entwickelungsgange mehr, von einer beeinflussung des pietismus durch die weltliche dichtung zu sprechen als umgekehrt, zumal aus E. Schmidts darlegungen sich nicht ersehen lässt, ob der ausdruck in der pietistischen literatur in solchem masse vorkommt, dass seine annahme einer solchen umgekehrten einwirkung gerechtfertigt erscheint. Jedenfalls kann der pietismus den begriff nur verstärkt und vertieft, nicht aber geschaffen haben. Und ebenso hat darnach die aufnahme der Shaftesburyschen theorie, das bekanntwerden der romane Richardsons, den inhalt der formel weiter gebildet und ihre beliebtheit in einer zeit befestigt, die der gefühlsweichheit huldigte. —

Es wurde oben schon auf den bel esprit hingewiesen, einen ausdruck, der sich an „schöne seele" anschliesst und doch begrifflich davon abweicht. Er ist bezeichnend für die sogenannte galante poesie. Sie wurde herrschend, als in Frankreich durch den einfluss des klassizismus mit seinem vorkämpfer Boileau die macht des schwulstes gebrochen wurde. Ihr charakter ist der des kleinen, beweglichen (petite poésie, poésie fugitive). Diese gedichtchen, meist von geringem umfange, verdanken oft ihr entstehen einer laune der dame, sind auf ein gegebenes thema improvisiert, gehen auf eine witzige pointe aus. Das wahre gefühl tritt ganz zurück, die liebesschmerzen sind übertrieben, erdichtet. Geistreiches spiel des witzes ist ihr wesen, der leicht bewegliche esprit feiert triumphe.

Die französische galante poesie hat in Deutschland zahlreiche bewunderer und nachahmer gefunden und ihren charakter auch einem abschnitt deutscher lyrik aufgeprägt.[2]) Das verstandesmässige wird nun schärfer hervorgehoben, der kultus des schönen geistes,

[1]) Vgl. Venusgärtlein, s. 74.
[2]) Vgl. Waldberg, Die galante lyrik.

des bel esprit, wie schon bemerkt wurde, greift um sich, das gefühl wird noch mehr zurückgedrängt als bisher. Die darlegung der innerlichen liebesempfindung zeigt das grob übertriebene, in vielen fällen direkt erlogene, sie ist konventionell. Rohe sinnlichkeit verkleidet sich darin.[1])

Das verständnis für reiz erwacht. Pikanterie dringt in die poesie; sinnliche, äussere anmut kommt gelegentlich zur geltung. Tritt ein geistiges moment dazu, so ist es der alte, schon bekannte tugendbegriff oder schönheit des verstandes, reiz des witzes. Einen für unsere zwecke genügenden einblick in die galante lyrik in Deutschland gewährt uns die Neukirchsche sammlung von gedichten Hoffmannswaldaus und anderer. Gelegentlich sollen die daraus geschöpften beispiele durch andere ergänzt werden, die wieder einem anderen kreise, dem der gegen Lohensteinischen schwulst ankämpfenden hofdichter entnommen sein sollen. In den punkten, deren betrachtung uns obliegt, ist zwischen beiden gruppen kein unterschied zu spüren.

Verschiedene vorstellungen weiblicher vollkommenheit stehen nebeneinander oder kreuzen sich. Zu den älteren überlieferungen gesellen sich neuere auffassungen. Die ältere stufe, die in der vereinigung von schönheit und tugend ihr ideal sieht, ist mehrfach vertreten. Göttergleiche schönheit wird gepriesen (Hoffmann V, 13):

Wie! soll ich, Schönes Kind! dich einen menschen nennen?
Dich ziert des himmels schmuck; nicht falsche pralerey,
Dein holder tugend-glantz heist endlich mich bekennen,
Dass, Edles kind! bey dir was mehr als irdisch sey.
Der götter angesicht hat dich gantz eingenommen,
In deiner brust zeigt sich des himmels hoher schein,
Du bist entweder nur zu uns vom himmel kommen,
Wo nicht? so muss allhier der götter wohnung seyn.

Mehrfach stellt Besser[2]) in dieser weise schönheit und tugend zusammen; einmal wird der vorzug der tugend betont (s. 428):

Die Schönheit, der beblümte Mund,
Die weisse Brust, die frische Jugend;
Sind ja nicht meiner Liebe Grund:
Ich liebe mehr Melindens Tugend.

Ob wir aus dieser stelle einen schluss auf die innerliche auffassung der liebe ziehen dürfen, will ich dahingestellt sein lassen,

---

[1]) Es gilt auch hierfür die charakteristik, die Waldberg, Renaissancelyrik, s. 66, für diese giebt.

[2]) Des herrn von Besser schriften. Andere auflage, Leipzig, 1720.

zumal der wert des wortes tugend durch den reim auf jugend abgeschwächt ist.

Oft tritt nun auch der begriff des reizes unter verschiedenen bezeichnungen auf. Er gesellt sich als dritter, gleichberechtigter neben schönheit und tugend: „Ihr lieb-reitz war zu reich, ihr tugend-ruff zu gross, Und ihre schönheit wuchs, je mehr sie sich erschloss“ (Hoffmann I, 95). Lohenstein hat ein hochzeitsgedicht abgefasst als „Rechts-Streit der Schönheit und Freundlichkeit um den Sieges-Krantz der Liebe“ (Hoffmann IV, 182); hier tritt klar ausgesprochen hervor, dass der reiz für die wirkung der schönheit notwendig ist, als etwas selbständiges zu ihr hinzutreten muss:

Manch mensch ist schön genug, doch mangelts ihm am reitze,
Wie mancher diamant nicht rechte stralen spielt.
Der marmel brauchet stahl, und schönheit anmuths-beitze,
Die der empfindlichkeit den puls allein befühlt. (Hoffmann III, 39.)

Denselben gedanken spricht Besser aus (s. 237): „Freundlichkeit ist die Würtze der Schönheit, und derselben so unentbehrlich, dass man auch selbst die Liebes-Göttin nicht anders denn in Begleitung und dem Gefolge der Gratien oder Huldgöttinnen gedichtet.“

In der auffassung des reizes lässt sich neben der gewöhnlichen äusserlich-sinnlichen sogar eine ethische entdecken. Für die erstere giebt uns B. Neukirch (Hoffmann I, 28) einen beleg, wie er die beiden begriffe der schönheit und des reizes wol nebeneinander stellt, aber doch die grenzlinien zwischen ihnen nicht zu ziehen und ihre gebiete nicht abzugrenzen vermag.

Über die gestalt der Sylvia.

Ich finde zwar sehr viel, die schön und artig seyn;
Denn eine rühret uns durch ihrer augen schein,
Die andre lacht und prangt mit lippen von corallen,
An vielen pflegen uns die haare zu gefallen,
Die hat ein kleines kinn, und eine steife brust,
Die macht durch ihren gang uns zu der liebe lust,
Die führt, ich weiss nicht was für anmuth in den lenden,
Und andre fesseln uns mit ihren marmel-händen,
Du aber Sylvia, hast alles diss allein:
Denn jedes glied an dir kan eine kette seyn,
Wie soll mich ärmsten dann nicht deine pracht entzünden,
Die, wenn man sie zertheilt, kann ihrer sieben binden?

Eigenschaften der ruhenden wie der beweglichen schönheit sind hier in einer weise durcheinander gemengt, die erkennen lässt, dass Neukirch über die zugehörigkeit der einzelnen eigenschaften zu dem

schönen oder artigen nicht im klaren war. Dazu lässt er das ganze in alter weise als entzündende pracht wirken.

Einsichtiger spricht sich Göring aus[1]): „Etliche, welchen die Schönheit wil mangeln, schmüncken jhr hässlich Gesicht, irgend dieselbe durch Schmüncken zu Angeln, aber diss gehet zu nicht: Schönheit, die welche Naturn verleihen, Reden, Anblicken, Lächeln, Zunicken, bleiben der Huld Gewicht." In natürlicher schönheit besteht ihm die huld, u. zw. in schönheit der bewegung, die im hauptsitz der anmut, dem gesichte, zum ausdruck kommt. Eine recht bemerkenswerte äusserung, der aber ein innerliches moment fehlt. Ein solches bringt folgende stelle zu ethischer geltung:

Ich liebe keinen schmuck, ich ehre keine seide . . . .
Mein auge sehnt sich nicht so sehr nach einem kleide,
Was gold und perlen sind, ist mir genung bewust.
Dein reden ohne falsch hat meinen sinn gebunden,
Dein schertzen ohne list legt mir die fessel an;
Die reine lieblichkeit, so ich bey dir gefunden,
Macht dass ich Florida nicht wol verlassen kann. (Hoffmann I, 40.)

Trotz der angeführten beispiele lässt sich nicht verhehlen, dass von einer einsicht in das wesen des begriffes des reizes nicht die rede sein kann. Es zeigt sich auch kein bedürfnis, kein eigentliches streben, dies wesen zu erforschen, für das wir im vorhergehenden wieder verschiedene namen gefunden haben. So viel ist klar, dass unter freundlichkeit, reiz, liebreiz[2]) nichts anderes gemeint ist als grazie, anmut, und das wort reiz wird später in der theorie des anmuts-begriffes für lange zeit zum terminus technicus. Dem auch bemerkten ausdruck „huld" verdanken die Grazien ihre benennung als Huldinnen (Holdinnen) und Huldgöttinnen. Artig, artigkeit ist dieselbe bezeichnung, an die dann Bodmer seine erklärung des anmutbegriffes anknüpft.

Wir finden hiermit gegen ende des jahrhunderts so ziemlich alle wörter vertreten, die in der graziendichtung des 18. jahrhunderts für die anmut verwendung finden. Das jedoch, was darunter zu verstehen sei, erscheint den zeitgenossen unfassbar, geheimnisvoll. Da bietet denn das französische die vage redensart: je ne sçai quoi, die dort zur umkleidung dieses wesens in schwung kommt und bald im deutschen aufnahme findet.[3])

---

[1]) Liebes-Meyen-Blühmelein n. 7, s. 20; vgl. Venusgärtlein, s. 36.

[2]) Liebreizende sitten kennt Göring, Liebes-Meyen-Blühmelein n. 7 s. 20. Venusgärtlein s. 35.

[3]) Siehe auch Waldberg, Galante lyrik, s. 70 f.

Wie nun in dem anmutsbegriff der galanten lyrik die fremden, französischen einflüsse deutlicher hervortreten als in dem der sogenannten gelehrten dichtung, so wird auch bei der vorstellung der Grazien der schimmer der antiken elemente schwächer; neue treten auf, oder altes wird in ein modernes kleid gehüllt. Schon in der wahl der bezeichnung für die gottheiten verrät sich dieses streben. Die auf ein antikisieren deutende benennung Charites, Charitinnen, tritt ganz zurück; sie findet sich in den sechs bänden der Neukirchischen sammlung ebensowenig als in Bessers oder Königs gedichten. Dafür herrschen die „Gratien", die den französischen „Grâces" näher standen. Die renaissancelyrik steht unter antikem, die galante lyrik unter modernem zeichen. Ganz deutlich weist auf das französische hin, dass z. b. Besser die Grazien in begleitung der Amours und Plaisirs auftreten lässt (s. 290), oder Ulr. König (s. 29) Grazien, Musen, Plaisirs und Liebesgötter zusammenstellt.

Als anzahl der Grazien hat immer drei zu gelten, wie oft ausgesprochen wird. Selbst wenn Göring[1]) im reim auf „alldar" sagt „der Gratzien Schaar", so steht das auf gleicher stufe, wie etwa „chor der Grazien", welcher ausdruck trotzdem die dreizahl einschliesst; vgl. das epigramm Stolles (Hoffmann VI, 353): „Um unsre fürstin spielt drey holder damen schein, Das chor der Gratien muss um die Venus seyn."

Über die äussere erscheinung der Grazien erfahren wir wenig. Besser nennt sie „kleine Gratien" (s. 398) und „holde Gratien" (s. 404), wenn es erlaubt ist, dies auf die äussere erscheinung zu beziehen, wofür allerdings auch das eben angeführte epigramm Stolles spräche. „Du Gratie der aller höchsten zier" (Hoffmann II, 334) ist offenbar in äusserem sinne aufzufassen. Als zeichen, dass die Grazien sinnlicher anschaulichkeit näher gerückt sind, muss angesehen werden, dass sie, recht im sinne der zeit, nebst anderen gottheiten im prunkvollen apparat von balletten zu erscheinen beginnen. Es ist ihr erstes, stummes auftreten auf der bühne, wobei es aber im laufe der zeit nicht bleibt. Vorläufig nun beschränkt sich ihre thätigkeit auf tanzen und blumen streuen. Ein ballett und singspiel Bessers (s. 385 ff.) bringt unter anderem einen aufzug der Cupidons und Grazien mit der aufforderung der Venus: „Kommt Cupidons mit euren Täntzen, Kommt Gratien mit euren Kräntzen." Die Cupidons und Grazien tanzen zusammen und Mercur singt:

---

[1]) Liebes-Meyen-Blühmelein n. 3, s. 8. Venusgärtlein s. 31.



„Tantzet kleine Liebes-Götter, Tantzet kleine Gratien, Streuet aus die Rosen-Blätter, Dass man Venus Macht erkenn."

Wir erfahren bei derselben gelegenheit, dass das auftreten mit blumen nichts zufälliges ist, sondern den Grazien notwendig zukommt. Besser sagt (s. 385): „Die Venus hat dreyerley Blumen, die ihr sonderlich heilig: die Myrthen, die Rosen und die Anemonen .... Die Cupidons und die Gratien gebrauchen zu ihrem nothwendigen Aufputz Myrthen- und Rosen-Kräntze, und die Gratien absonderlich sind über diss die Göttinnen, die nach der Fabel Aussage, die Blumen zu lesen, und beydes die Götter als auch die Helden zu bekräntzen pflegen." Tanz und blumen sind antike motive. Anakreon spricht freilich nur von rosen; doch in der Anthologie heissen die Grazien ἀνθολόγοι; die myrthe wird zwar schon in der antiken kunst den Grazien zugeteilt, hier scheint sie aber ihren ursprung in der schäferdichtung genommen zu haben, wo die myrte besondere beliebtheit geniesst. Noch deutlicher tritt ein moderner zug in der blumenwahl zu tage bei Göring (Venusgärtlein, s. 31): „Venus ist newlich in Pafos gewesen, neben der Gratzien Schaar, welche die schönesten Blumen gelesen, brächten auch Rosen alldar .... Nympffen und Gratzien lassen Narzissen, Lilien vnd blawe Viool; Hatten viel Myrten auch abgerissen, Tausendschön lieben sie wohl, Länger-je-lieber, man könte vor allen Loorbeer-Laub spühren, welches kan zieren, Jupiters Kapitool."

Ebenfalls bei Göring taucht ein anderes antikes motiv auf, das später wiederkehrt und geeignet ist, die gestalten der Grazien zu verkörpern und sie unserem sinnlichen auge anschaulich zu machen. Es sind die Grazien, die Venus im haine von Paphos waschen, mit ambrosischem öle salben und in anmutige gewänder hüllen. (Odyss. VIII, 363; Hymni Homer. IV, 58 ff.) Göring beschränkt das waschen auf die füsse: „Auch drey Gratzien bey jhr, stunden fertig vor der Thür, Sie hinein zu tragen. Wuschen doch erst vor der Thür, jhrer schönen Füsse Zier, neben jhrem Sohne."[1]) Die Grazien, die vor der thüre stehen, bereit, die herrin zu waschen und hineinzutragen, besitzen ein gewisses leben, sie sind gestalten, nicht begriffe. Es sind individuelle züge, die von dem herkömmlichen (z. b. „von Grazien begleitet") wolthuend abstechen. Zugleich erscheinen die Grazien hier als dienerinnen der liebe.

Der charakter der Grazien lässt sich indirekt aus einzelnen

---

[1]) Von der Venus Tempel und Opffer. Venusgärtlein, s. 196.

stellen erschliessen. Es kann nicht wunder nehmen, dass er dem angemessen ist, was sich zuvor als weibliche idealvorstellung ergeben hat. So heisst es (Hoffmann II, 167):

Ein bild der Gratien, des himmels meister-stücke,
Das einen blumen-may auff ihren wangen trägt,
Und ihrer eltern ruhm, geist, leben, witz und blicke,
Nebst einem inbegriff der tugend in sich hegt.

Das verstandesmässige lassen einige verse von U. König (s. 402) vermissen, wo die betreffenden eigenschaften als wirkung der unterweisung der Grazien hingestellt werden und insofern einen rückschluss auf diese selbst gestatten:

Man findet schon an dir, obgleich bey zarter Jugend,
Was dich vollkommen macht, Zucht, Anmuth, Schertz und Tugend:
Zwar wunder' ich mich nicht ob so viel Schönheits-Gaben,
Weil dich die Gratien selbst unterwiesen haben.

Auch an diesen beispielen lässt sich wieder wie früher die beobachtung machen, dass der charakter des betreffenden mädchens das ursprünglich vorliegende ist und dieser auf die Grazien übertragen wird. So kommt es, dass einmal geist, witz, leben, blick, das verstandesmässige also, den Grazien zukommt, ein andermal zucht, anmut, scherz, was eher an gemütseigenschaften anzuklingen scheint; tugend ist beidemal vertreten. Die früher hervorgehobenen schwankungen in der vorstellung weiblicher vollkommenheit treten eben auch hier zu tage.

Obige zwei beispiele dienen zugleich, uns wieder zu zeigen, wie die Grazien mit den menschen in verbindung gebracht werden. Zuerst haben wir den einfachen vergleich, die so alte und so verbreitete form; dann werden die gepriesenen eigenschaften als gaben der Grazien erklärt. Der verkehr mit den menschen gestaltet sich nun intimer. Fast immer handelt es sich nur noch um das weibliche geschlecht. Die Grazien, die begleiterinnen der Venus, begleiten das verherrlichte mädchen: „Gleich als die Phillis drauff recht englisch kam gegangen, Von allen Gratien gefolget und begleit" .... (Hoffmann I, 26). Darin liegt eine doppelte schmeichelei: erstens werden dem mädchen die Grazien zugesellt, zweitens tritt es dabei an die stelle der Venus. Letzteres mag den dichtern oft unbewusst geblieben sein, geht jedoch klar ausgesprochen aus einigen versen Voitures[1]) hervor: „Les Graces qui suivent tousiours La douce Mere des Amours, Vont à vous comme à la plus belle." Das

[1]) Le lettres de M. de Voiture, à Nimmegue 1668, s. 444.

begleitungsmotiv ist überhaupt aus dem französischen genommen, ist also modern.

Auf das altertum geht ein anderer gedanke zurück, nämlich dass die Grazien den menschen schon als kind in ihre obhut nehmen. Wir haben in der Anthologie gefunden, dass dies durch eine umarmung ausgedrückt wird. Im deutschen findet sich die grundidee ebenfalls bei Hoffmannswaldau (I, 6):

Nach diesem hat sie (Venus) dich den Gratien befohlen.
Die eine küsste dich, du weist es wohl auff was,
Cupido muste dir zeug zu den windeln holen,
Der niemals allzuweit von deiner wiege sass.

Damit, dass die Grazien sich des kindes schon an der wiege annehmen, steht sehr hübsch im einklang, dass sie seine erzieherinnen werden, ihm allerlei liebenswürdige gaben verleihen und es so gewissermassen in anmut, scherz, tugend u. s. w. unterweisen. Es ist nicht zu verkennen, dass ein solches verhältnis der Grazien zum mädchen vertrauter ist als das der blossen begleitung, und es ist ebenso wenig zu verkennen, dass die Grazien hier die rolle der guten feen aus den märchen übernommen haben.

Beliebt wird es, dem mund eine besondere aufmerksamkeit der Grazien zuwenden zu lassen. Auch dies ist in der Anthologie vorgezeichnet, gelangte aber wol erst auf dem umwege über Frankreich in die deutsche dichtung. Zweierlei ist wieder möglich: die wirksamkeit der Grazien zeigt sich am mund als anmutigem körperteil oder in den reden, die ihm entströmen. Auf letzteres geht es, wenn B. Neukirch über das bild eines „fürnehmen und gelehrten mannes“ (Hoffmann I, 94) sagt: „Zürnt nicht, ihr Gratien, dass dieser mund die krafft, Die euch allein gebührt, so völlig eingesogen,“ auf ersteres, wenn es bei König heisst (s. 391):

Dein schöner Mund, den würdig zu bedienen,
Ich selbst die Gratien bemüht gesehn,
Weil seine Safft und fleischichte Rubinen
Hier stets mit Huld und Liebreitz blühend stehn.

Hieher gehört auch: „Mund, den die Gratien mit ihren quellen netzen.“ (Hoffmann I, 39.)

Über die verbindung der Grazien mit anderen gottheiten lässt sich wie früher nur sagen, dass sie ganz äusserlich ist und keinen einblick in ihren wesentlichen zusammenhang gewährt, wenn wir absehen von der schon behandelten äusserung Bessers, der die zusammenstellung der Venus mit den Grazien damit begründet, dass

freundlichkeit eine unentbehrliche würze der schönheit sei. Dass ausserdem Amor und die Musen den Grazien nahe stehen, ist bekannt. Neu hingegen ist die später so beliebte personifikation der Scherze, die analog den Eroten zu betrachten sind. Schon den alten stand es frei, die symbolischen flügelknaben einmal nicht für Eroten anzusehen; zwei derselben umgeben Venus auf Julischen münzen; Horaz sprach einen als Cupido, den anderen als Jocus an.[1]) Die scherze treten zuerst als „Plaisirs“ im gefolge der Grazien und liebesgötter auf. Besser kennt sie (s. 290, im singspiel „Die heirat Alexanders und der Roxane“ 1706), ebenso Ulrich König. Die „Plaisirs“ verraten sich schon durch den namen als abkömmlinge Frankreichs, wo schon früh auch die „Ris“ und „Jeux“ aufgetaucht sind.

Ein französisches gepräge trägt überhaupt die ganze verwendung der Grazien in dieser zeit; und so gehen sie ins 18. jahrhundert über, wo sie zunächst in der hergebrachten weise gezeichnet werden. Bevor wir uns jedoch der dichtung dieser zeit zuwenden, erscheint es geboten, die theoretische entwickelung des anmutsbegriffes zu verfolgen.

---

## II. Die Entwickelung des Anmutsbegriffes in der Theorie des XVIII. Jahrhunderts.

Es hat sich gezeigt, dass das wesen der anmut in der dichtung des 17. jahrhunderts nicht unbekannt war. Fast nirgends aber tritt eine deutliche einsicht in dasselbe hervor. Pracht, schönheit, anmut fliessen durcheinander. Auch im 18. jahrhundert wird das zunächst nicht anders. Erst als das streben, das wesen der schönheit zu ergründen, sich lebhafter kundthat und in Baumgartens Aesthetica 1750 eine feste grundlage gefunden hatte, war es möglich, die untersuchung auch auf jene art von schönheit zu lenken, für die wir seit Schiller das wort „anmut“ als ungefähr feststehend angenommen haben.

Eine schwierigkeit, die sich gleich anfangs bot, war eben die wahl einer entsprechenden bezeichnung. Franzosen und Engländer

---

[1]) Siehe Th. Birt, Wer kauft liebesgötter? . Deutsche Rundschau, 1893, 74. band, s. 383. Verweist auch auf Lucian und seine epainoi, eine personifikation des lobes.

hatten in ihrem sprachschatz das wort grâce (grace), das noch vom lateinischen her dem begriffe zum kleide diente. Im deutschen war man um das wort verlegen. Der dichterische sprachgebrauch des 17. jahrhunderts weist eine grosse mannigfaltigkeit von ausdrücken auf, von denen aber nicht einer als stehend gelten kann, und so bleibt es bis ins 18. jahrhundert hinein. L. von Hagedorn sagt in den 1762 erschienenen „Betrachtungen über die malerei"[1]): „Der Sprache fehlt es vielleicht mehr an der Bestimmung, als an Worten von dem guten Anstand und der Annehmlichkeit an, bis zur Anmuth und dem Reize, und bis zu derjenigen Holdseligkeit, die himmlischen Bildern eigenthümlich geworden." Noch 1785 erklärt Meinhard in einer anmerkung zu seiner übersetzung von Homes Elements of criticism I, s. 462 das englische grace für unübersetzbar, da wir die drei worte anmut, reiz und grazie dafür hätten, von denen aber keines den ganzen begriff erschöpfe und zugleich auf die nämlichen gegenstände eingeschränkt sei.

Von den eigentlich deutschen ausdrücken haben sich also das ältere anmut und das erst später zu bedeutung gelangte reiz gehalten. Das wort „grazie" wurde in der übertragenen bedeutung erst nach analogie des französischen und englischen geschaffen.

Die annahme, der begriff des reizes sei zuerst von Home in die ästhetik eingeführt worden, wurde von Braitmaier[2]) widerlegt. Er stellt folgende entwickelungskette auf. Breitinger führt den begriff 1740 in seiner Critischen dichtkunst unter der bezeichnung des artigen ein. Unabhängig von ihm stellt Mendelssohn (1755, Briefe über die empfindungen) eine definition auf. Homes werk (El. of crit.) erscheint 1762—1765. 1771 kommt Mendelssohn in der dritten recension der abhandlung Über das erhabene und naive noch einmal darauf zurück, ohne von Home beeinflusst zu sein. Lessing entlehnt den begriff und die genauere definition von Mendelssohn, an den sich auch Schiller anschliesst.

Aber damit ist die geschichte des begriffes reiz oder anmut in Deutschland bis auf Schiller nicht endgiltig erledigt. Einerseits ist auf die innere entwickelungsgeschichte, auf ein etwaiges verhältnis zu der eben in blüte stehenden Graziendichtung und auf eine allfällige einseitige oder wechselseitige beeinflussung rücksicht zu nehmen, andererseits ist auch die äussere entwickelungskette zu

[1]) Wien, Trattner I, s. 29.

[2]) Geschichte der poetischen theorie und kritik von den Discursen der maler bis auf Lessing. Frauenfeld 1889, II. s. 166 ff.

vervollständigen, und durch das einschieben neuer glieder wird notwendiger weise auch das ineinandergreifen der alten beeinflusst.

Mit Breitinger müssen wir in Deutschland jedenfalls einsetzen. Ein zurückgreifen auf Gottsched ergiebt für die theorie des anmutbegriffes nichts. Über einen allgemeinen begriff des schönen kommt er nicht hinaus; und er widmet der erläuterung dieses begriffes nicht etwa einen eigenen abschnitt, sondern behandelt ihn nur nebenbei im III. capitel des 1. teiles der Critischen dichtkunst, das vom guten geschmacke eines poeten handelt. Die schönheit ist etwas objektives. Sie besteht in vollkommenheit, die der übereinstimmung und ordnung der einzelnen teile entspringt. Die wirkung des schönen ist wolgefallen. Alle natürlichen dinge sind schön, da gott sie nach zahl, mass, gewicht geschaffen hat; die kunst muss daher die natur nachahmen, um einem künstlerischen werke die vollkommenheit zu geben, durch die es dem verstande gefällig und angenehm wird.

Das ist alles, was Gottsched über die schönheit giebt; für die anmut geht nichts daraus hervor. Dennoch aber würden wir ihm nicht gerecht werden, wollten wir uns damit begnügen. Ein durchgehen seiner gedichte lässt viel mehr erschliessen, als die theorie bietet. Freilich darf dabei nicht ausser acht gelassen werden, dass sich Gottscheds poesie in den hergebrachten geleisen bewegt. Es sind daher auch die stellen, die jetzt in betracht kommen, so ziemlich gemeingut der vorhergehenden litterarischen periode, und der dichter mag manches nachgesprochen haben, dessen verständnis sich ihm gar nicht deutlich erschlossen hatte.

Die Grazien sind ihm nicht unbekannt. In der Crit. dichtkunst freilich nennt er sie an einer stelle nicht, wo gelegenheit dazu wäre. Er ist (s. 155 der ersten auflage) für die beibehaltung der alten, mythologischen namen und sagt: „Man weiss es längst, dass Mars den Krieg, Pallas die Weisheit, Apollo die freyen Künste, Venus die Liebe, Hymen den Ehestand, Ceres den Sommer, Flora den Frühling, Pomona den Herbst, Bacchus den Wein, Neptunus die See, Eolus den Wind, Juno den Stoltz, Plutus den Reichthum u. s. w. vorstellen.“ Dass die Grazien so wenig wie bei Sacer genannt werden, kann zufall sein, auch Amor bleibt unerwähnt; ein wahrscheinlicherer grund aber ist, dass eben weder der begriff, den die Grazien hätten vertreten können, noch der name dafür abgegrenzt und festgesetzt war, und dass sie ihm überhaupt ferner standen.

In den gedichten nun gebraucht Gottsched die namen Gratie

(1 mal), Charitinnen (3 mal) und Huldgöttin (1 mal), letzteren sowie einmal Charitinnen im reim. Doch lässt sich weder aus dem reim noch aus dem metrum etwas für den verschiedenen gebrauch der namen erschliessen. Gratie ist noch mit t geschrieben, das erst bei den Anakreontikern dem z weicht. Diese formale änderung, obwol unbedeutend, ist doch bezeichnend für das allmähliche erfüllen der fremden form mit deutschem inhalt. Bei der änderung von Charites in Charitinnen, die schon bei Fleming vorkommt, gab das formale bedürfnis, das fremde wort durch eine endung wenigstens äusserlich dem deutschen anzupassen, in höherem grade den ausschlag.

Gottscheds formeln: „alle Charitinnen", „jede Huldgöttin"[1]), auf Anakreon zurückgehend, sind vom 17. jahrhundert her geläufig. Auch wenn er sagt: „Auf deinem holden Rosenmunde Ist aller Charitinnen Sitz" (s. 104) hat er schon einige vorläufer, die die Grazien zu dem munde in beziehung bringen.[2]) Auch tanzend kennt Gottsched die Grazien (s. 212):

Kommt, ihr muntern Charitinnen!
Kommt, und macht den schönsten Tanz,
Schliesst im Hüpfen einen Kranz
Um den Preis der Prinzessinnen.
Ist sie nicht an Schönheit reich?
Ist sie nicht ein Bild der Tugend,
Voller Anmuth, voller Jugend?
Wahrlich! sie verdients um euch.

Bedeutsamer als das immerhin bemerkenswerte beiwort „munter", das sich noch ein zweitesmal findet, sind die letzten vier verse. Leider sind sie ein herkömmlicher vergleich, dem eine andere stelle zu hilfe kommen möge (s. 228):

Bünaus heitres Angesicht
Könnt' die Gratien gewinnen.
Hier ist's in der That geschehen:
Denn wo hat man grössre Pracht,
Anmuth, Reiz und Huld gesehen,
Als in seiner Gräfinn lacht.

Der vergleich des mädchens mit den Grazien ist zwar wieder hergebracht, ebenso dass den Grazien anmut, huld und liebreiz zugeschrieben wird; wichtiger muss hier aber die zusammenfassung der drei begriffe und die beigabe des lachenden, sowie die verbindung mit „grosser Pracht" erscheinen. Deutet das erstere auf

[1]) Gedichte, hg. von Schwabe 1736, s. 104, 103.

[2]) Siehe oben s. 31.

ein bestreben hin, durch das nebeneinanderstellen mehrerer charakteristischer eigenschaften einen einheitlichen gesammtbegriff für das wesen der Grazien zu bekommen, so scheint das zusammenbringen mit pracht, welchem worte nach Adelung die vorstellung des feierlichen, vortrefflichen anhaftet auf unsicherheit seiner anschauung zu deuten. Auch andere stellen zeigen (s. 445, „ihrer Schönheit Pracht und Anmuth"), dass Gottsched in dieser verbindung nichts widersprechendes fand. Auch hierin steht er auf dem boden der überlieferung.

Es gilt nun zu sehen, ob sich zur verdeutlichung jener den Grazien zugeschriebenen eigenschaften genaueres gewinnen lässt. Zunächst sei bemerkt, dass Gottsched, wie die dichter des 17. jahrhunderts nur schönheit, die mit geist verbunden ist, gelten lässt. Bezeichnend sind einige verse einer trauerode (s. 123):

Zwar Margaris war gleichfalls schön,
Doch nicht nur an Gestalt, zu nennen;
Ihr Wort und Werk gab zu erkennen,
Wie Geist und Witz den Leib erhöhn.
Was hilft ein zarter Gliederbau?
Ein Antlitz voller Milch und Rosen?
Die Kunst, recht zärtlich liebzukosen?
Und kurz die allerschönste Frau?
Wenn nicht Vernunft und edle Sinnen
Des klugen Freyers Herz gewinnen.

Aber auch tugend gehört wieder dazu. Ausser der vorher angeführten stelle vgl. s. 133: „Bemerkt, mit was für Geist und Tugend Ein nordisch Land die Schönen ziert." (Tugend steht wieder, wie so oft im reim auf jugend.)

Das starke bevorzugen des geistes als verstand und witz und das zurücktreten der vorzüge des gemütes — der galanten poesie entsprechend — ist für Gottscheds ganze art charakteristisch. Und „erhaben" nennt er das wesen einer solchen geliebten (s. 278):

Ja, das Kind, das ich erlesen,
Ist kein blosses Wollustbild;
Nein, es ist mit Witz erfüllt
Und von sehr erhabnem Wesen:
So, dass es, an Leib und Geist,
Pallas mehr als Venus heisst.

Das verhältnis zwischen schönheit und geist ist nicht immer das gleiche. Meist sind die beiden äusserlich nebeneinander gestellt, so aber, dass der geist bevorzugt wird, indem er das herz einnimmt

So in der ersten angeführten stelle; insofern erhält der geist die schönheit. Auf gleicher stufe steht Gottsched, wenn er (s. 103) von schönen spricht, „Die doch, denn ihr Verstand ist blind! Nur todte Marmorbilder sind." Auf ein innigeres durchdringen körperlicher und geistiger schönheit jedoch deuten andere stellen:

Des Körpers Ansehn, Pracht und Zierde
Verräth den edlen Geist in ihr,
Und sie erweckt mit Recht bey dir
Die allerzärtlichste Begierde. (S. 191.)
Ich seh ihr edles Wesen,
Das ihr aus Blick und Minen stralt. (S. 181.)

Ob darin ein einfluss Shaftesburys vorliegt, auf den wir noch zu sprechen kommen und der bekanntlich die schönheit als ausdruck einer inneren geistigen schönheit fasst, wäre zu erwägen. Ich glaube es deshalb nicht, weil auch sonst Shaftesbury bei Gottsched nicht nachwirkt, obwol er ihn schon vor 1729 kannte.[1])

Unter den eigenschaften der Grazien treten bei Gottsched reiz und huld nicht weiter heraus, anmut hingegen ist mehrfach verwendet. Es heisst s. 133: „Wie die Anmuth ihrer Jugend Den trefflichsten Gemahl gerührt." Auch s. 103 ist die anmut mit der jugend zusammengestellt: „Der edlen Kulmus Seelengaben, Erhöht der frischen Jugend Pracht, In welcher soviel Anmuth lacht." Ferner geht hervor, dass die anmut es ist, die rührt; vgl. hierzu auch s. 202: „Dich rührt die Schönheit deiner Braut, Ihr süsser Scherz, ihr holdes Lachen." Stellen wir dies zu dem vorigen und nehmen wir die „muntern Charitinnen" und die „lachende anmut" dazu, so wird es erlaubt sein, eine verbindung des rührenden süssen scherzes und holden lachens mit der rührenden anmut herzustellen.

Unmittelbar nahe den spätereren erklärungen der anmut als

---

[1]) In diesem jahre richtet er eine ode an M. May, in der er ihre gespräche während ihres fünfjährigen freundschaftsbundes berührt (s. 217):

Da war alles das zu hören,
Was die Alten hier und da,
Tullius und Seneca,
Epiktet und Marcus lehren,
Hugo Grot, Cartesius,
Lock und Leibnitz folgten diesen,
Schafftsbury ward auch gepriesen;
Endlich machte Wolf den Schluss.

In der vorrede zur Crit. dichtkunst, sowie s. 318 der ersten auflage, beruft er sich ebenfalls auf ihn und führt s. 185 eine stelle aus den Miscellaneous reflections an, die uns nicht weiter angeht.

schönheit der bewegung kommt Gottsched in den versen (s. 518): „Die Anmuth der Gestalt, die reizenden Geberden, Gang, Stellung und Person sind werth geliebt zu werden.“ Da Gottsched sonst als die schönheit belebend und das herz gewinnend den geist ansieht und hier die anmut als rührend setzt, wird auch für sie ein geistiges element erforderlich sein. Dies fehlt denn nicht: „Indem die Anmuth edler Sitten Euch längst die zarte Brust bestritten“ heisst es an einer stelle (s. 28). Und in einer andern anklingenden lässt er sich über diese sitten näher aus (s. 173):

Was sag ich von den holden Sitten?
Die waren still und fromm und rein,
Und hatten mir fast ganz allein
Den Geist entzückt, das Herz bestritten.
Was sag ich von der Mildigkeit,
Und allgemeinen Menschenliebe?
Durch deren unverstellte Triebe
Sie manchen in der Noth erfreut,
Und die der Wohlthat ganze Frucht
In ihres Nächsten Heil gesucht.

Die „holden sitten“ erscheinen wie eine erweichung des starren tugendideales, das sonst den frauen jener poesie anzuhaften pflegt.

Für die verbindung des körperlichen und seelischen sind die schon zuvor erwähnten stellen massgebend, dass „des körpers ansehn und zierde“ den edlen geist verrät, mehr noch, dass das edle wesen aus blick und mienen strahlt. Auch das lachen ist hierher zu ziehen. Gerade blick und mienen spielen in der späteren entwickelung des begriffes eine ansehnliche rolle.

Versuchen wir nun, aus dem in Gottscheds gedichten bis 1736, ehe er anakreontische beeinflussung erfahren konnte, gegebenen einen gesammtbegriff aufzustellen, so findet sich als wesentlich: schönheit in der jugend der jahre, reizend durch geberden, gang, stellung, verbunden mit munterkeit, die sich in süssem scherz und holdem lachen bethätigt; vornehmlich im blick und in der miene um den mund äussert sich das edle wesen, die edlen, holden sitten, bestehend in stiller reinheit, frömmigkeit, mildigkeit und menschenliebe. Durchwegs nur bei frauengestalten wird von anmut gesprochen. Freilich darf bei diesem idealtypus des begriffes eben nicht vergessen werden, dass er sich aus verschiedenen gelegentlichen, verhältnismässig seltenen andeutungen zusammensetzt, als ganzes sich nicht vorfindet und als solches auch Gottsched gewiss nicht deutlich gewesen ist.

War es bei Gottsched geboten, aus gedichtstellen eine konstruktion

des anmutbegriffes vorzunehmen, der so ziemlich typisch ist für die litteraturperiode, an deren ende Gottsched steht, so liegt es auf seite der Schweizer insofern einfacher und besser, als sich in Breitingers Critischer dichtkunst eine theoretische fassung des begriffes der anmut, oder wie er sagt des artigen, findet.

Im 2. band der Critischen dichtkunst (s. 106) kommt Breitinger im abschnitt von den „gleichgültigen (= synonymen) wörtern und redensarten“ auf den unterschied von schön und artig zu sprechen. Wie wenig deutlich in damaliger zeit ein unterschied zwischen den beiden begriffen empfunden wurde, ergiebt sich eben daraus, dass er sie den „gleichgültigen“ wörtern zuweist, die „nach dem herrschenden Wahne nur von dem Ohre als verschieden erkannt werden, da sie übrigens dem Verstande einerley und eben dieselben Begriffe gantz unverändert vorstellen, so dass man ohne vorgängige Wahl bey allen Umständen und Anlässen einen für den andern setzen und gebrauchen kan.“ Er will nun durch die untersuchung einzelner synonymer ausdrücke zeigen, dass diese ansicht mehr auf gewohnheit und verjährung als auf reife überlegung gebaut ist.

Breitinger greift auf Aristoteles zurück. Zunächst auf das 7. kapitel der poetik, wonach die schönheit in ordnung und grösse besteht; es könne daher weder etwas allzugrosses schön sein, noch etwas allzukleines; dann auf das 4. buch der sittenlehre, wo es heisst, dass die grossmut in der grösse der seelen, wie die schönheit in der grösse des leibes bestehe. Es könnten daher die jungen leute von kleiner grösse zwar artig und wolgemacht heissen, aber nicht schön.[1]) Breitinger geht nun näher darauf ein. Die schönheit besteht ihm in einer übereinstimmung, ordnung und einem ebenmass des mannigfaltigen oder der teile im ganzen; die einsicht dieser ordnung und harmonie bringt ein wundervolles ergötzen. Aber eine solche einsicht kann nicht statthaben, wo die teile eines ganzen zu gross oder so klein sind, dass wir sie mit den sinnen nicht klar begreifen können. Wenn wir aber dennoch in dem kleinen einige ordnung und ebenmass wahrzunehmen glauben, nennen wir es artig, weil uns dünkt, dass es die art der gehörigen vollkommenheit habe. „Demnach ist die Artigkeit ein geringerer Grad, und gleichsam ein Schatten der ergetzenden Vollkommenheit oder Schönheit, und darum ist auch ihre Würckung auf das Gemüthe geringer, als des

---

[1]) Aristoteles Eth. IV, 3: *ἐν μεγέθει γὰρ ἡ μεγαλοψυχία ὥσπερ καὶ τὸ κάλλος ἐν μεγάλῳ σώματι· οἱ μικροὶ δ' ἀστεῖοι καὶ σύμμετροι, καλοὶ δ' οὔ.*

Schönen. Die Schönheit beziehet sich vornehmlich auf die Vermischung der Farben, die Symmetrie der Glieder und Theile, der Lineamente und Züge; die Artigkeit auf die Lebhaftigkeit der Augen, ein angenehmes und zärtliches Wesen in der Stellung, den Gebehrden, und der Bewegung. Derowegen kan die Schönheit ohne Artigkeit seyn, und eine hässliche Person kan zuweilen artig seyn, und artig thun.“

Es ist hier nicht der ort, auf Breitingers schönheitsbegriff und auf die ursache des „wundervollen Ergetzens“ einzugehen. Festzustellen ist, dass die artigkeit zunächst theoretisch aus Aristoteles einerseits und Leibnitz-Wolff andererseits als undeutliche vorstellung — aber nicht einsicht — einer schönheit des kleinen abgeleitet wird. Aber dann verlässt er diese theorie und tritt mit ihr sogar in widerspruch, indem er beispiele heranzieht, aus denen unverkennbar die artigkeit als schönheit in der bewegung hervorgeht.[1]) Hier klingt Breitingers ausführung an die schon angeführte stelle Gottscheds an: „Die Anmut der Gestalt, die reizenden Geberden, Gang, Stellung und Person sind wert geliebt zu werden.“ Unzweifelhaft ging Breitinger von dem ihm sinnlich vorschwebenden aus und versuchte eine erklärung, zeigte aber durch den offenkundigen widerspruch, in den er sich verwickelt, dass es auch ihm noch nicht möglich war, den begriff zu fassen. Es ist unrichtig, wenn Braitmaier (I, s. 163) sagt, Breitinger „definiere“ die anmut als schönheit in der bewegung; der wortlaut der stelle zeigt, dass dies nur aus den angeführten beispielen hervorgeht, die den kern der vorher gegebenen erläuterung nicht treffen.

Ebenso unrichtig ist es, wenn Braitmaier folgenden schluss zieht: „Dass die anmut vor allem der ausdruck einer inneren seelenharmonie ist, sagt Breitinger nicht ausdrücklich, aber es liegt doch indirekt in obiger angabe, dass es (sie?) sich vorzugsweise in blick und geberde kundgebe.“ Es ist richtig, dass in der galanten dichtung

---

[1]) Auffällig stimmt Adelung mit Breitinger überein. Er erklärt artig (I, 397): „Angenehm in Ansehung der Mienen und Geberden. Artig gehet zunächst auf willkürliche geschickte Einrichtung seiner äusseren Handlungen. Aber man braucht es auch sehr oft von der natürlichen Gestalt, von dem angenehmen in der Bildung, das man noch nicht schön nennen kann. Besonders nennt man artig, was klein ist. Aristoteles behauptete schon, dass die Schönheit in der Grösse des Leibes bestehe, und dass man junge Leute von kleiner Grösse wol artig und wolgemacht, aber nicht schön nennen könne.“

vornehmlich der blick als herold des geistes gilt; Waldberg verweist dafür auf den einfluss der damals beliebten hellenischen romane, namentlich Heliodors Theagenes und Chariklea. Es ist aber damit noch nicht erlaubt, ohne weiteres ein seelisches element einzusetzen, wo keines angegeben wird, zumal eine solche annahme aus der theoretischen erläuterung gar keine berechtigung schöpfen kann. Dass im übrigen Breitinger schönheit und geist als zusammengehörig und sich ergänzend betrachtete, müssten wir, da es überlieferung war, annehmen, auch wenn er es nicht ausdrücklich sagte (Crit. dichtkunst II, 35): „Das schöne Ebenmaass der Gliedmassen theilet dem Leib eine grössere Stärcke und Hurtigkeit mit, wenn sie von einem Geist belebet werden; lebet kein Geist darinnen, so sind sie unnützlich und erschlagen."

Braitmaier will Breitinger in übereinstimmung bringen mit der späteren entwickelung des anmutbegriffes; er legt der stelle zu viel bedeutung bei. Ihr entschiedener wert liegt darin, dass sie es unternahm, überhaupt theoretisch einen unterschied festzustellen zwischen schönheit und anmut. Aber schon die ganz untergeordnete und versteckte einreihung in das werk zeigt, dass der verfasser seiner darlegung nicht die bedeutung einer wichtigen entdeckung zumass.

Von Du Bos ist Breitinger in dieser hinsicht ganz unabhängig. Du Bos geht auf das wesen der schönheit gar nicht ein und das wort grâce verwendet er nur wenige male in ganz belangloser weise, wobei der uns interessierende begriff gar nicht heraustritt.

Bodmer verbreitet sich nicht über anmut. Doch genügt die Breitingerische darlegung zur kennzeichnung des schweizerischen standpunktes. Mit Breitinger übereinstimmend übersetzt Bodmer in der episode Lavinia aus Thomsons Autumn[1]) „native grace" mit „ein artiges ihr angebornes wesen." Sonst giebt er grace durch zier wieder, loveliness durch anmut, charm durch reiz. Zur schönheit verlangt er innerliche schönheit: „Zur Schönheit ist auch ein schönes Gemüth erforderlich; ohne ein solches ist die schönste Gestalt nicht schön."[2]) Als wirkung des schönen erklärt er das angenehme, scheint aber zur erzielung dieser wirkung noch eine beigabe für nötig zu halten, wenn er[3]) von der angenehmen rührung durch sachen spricht, die uns ihrer natürlichen schönheit und anmut wegen

---

1) Im anhang zu Pyra-Langes Freundschaftl. liedern. DLDenkmale 22, v. 27.

2) Discurse der maler III, 25.

3) Poetische gemälde, s. 131.

von sich selber gefallen, oder (ebenda, s. 365) von der vollkommenen schönheit und annehmlichkeit, die zur liebe entzündet.

Die erläuterung des artigen in Breitingers Crit. dichtkunst hat ausser bei Adelung nirgends in der theorie nachgewirkt. Neu wird der gegenstand wieder aufgenommen von Mendelssohn. Inzwischen waren Meiers „Anfangsgründe der schönen Wissenschaften" (1749) und Baumgartens „Aesthetica" (1750) erschienen, von denen Mendelssohn wie alle seine zeitgenossen ausging. Ausserdem hat Shaftesbury auf ihn gewirkt. Die „Briefe über die Empfindungen" (1755) verweisen nicht nur in der vorrede auf den englischen moralphilosophen, das ganze werk ist formell und zum teil auch inhaltlich den Moralists Shaftesburys nachgebildet.

Die „Charakteristicks" waren 1711 veröffentlicht worden. Übersetzungen erschienen in Deutschland von 1738 an; zunächst einzelne schriften. 1738 in Magdeburg „Advice to an author" als „Unterredung mit sich selbst oder unterricht für schriftsteller," 1745 die „Moralists" in Berlin als „Die sittenlehrer, oder philosophische gespräche, die natur und tugend betreffend". Ebenda 1747 „Inquiry concerning virtue" als „Unterredung über die tugend." Gesammtübersetzungen kamen in Leipzig erst 1768 und 1776—1779 heraus.[1])

Bei Gottsched konnte schon vor 1729 kenntnis Shaftesburys nachgewiesen werden. Bodmer verweist in den Poetischen gemälden (s. 373) auf ihn: „Bey den Engelländern hat Mylord Ashley in seinen Characteristiks mehr diesen Franzosen gefolget (La Bruyere, La Rochefoucault, Pascal.)" Eine deutlichere beeinflussung ist bei ihm in der theorie ebensowenig wie bei Gottsched zu finden.[2]) In seiner dichtung ist sie aber zu spüren.[3])

Gerade die am frühesten (1738) übersetzte schrift Shaftesburys, Advice to an author, enthält verstreut drei stellen über die

---

[1]) Vgl. die bücherlexica von Kayser und Heinsius.

[2]) Wenn Servaes (Poetik Gottscheds und der Schweizer. Quellen und forschungen 60, s. 20) sagt: „Eine wendung (vom betrachten der poesie als nebenwerk müssiger stunden) trat erst ein, als Shaftesbury auf den zusammenhang der kunst mit den grossen kulturaufgaben der menschheit hinwies" und in der anm. dazu Bodmer, Poet. Gemälde, s. 29 anführt, so ist damit keine einwirkung Shaftesburys auf Bodmer erwiesen, da Bodmer a. a. o. Longin als gewährsmann heranzieht und s. 25 als zu studierende und lesende kunstlehrer und kunstrichter von den Engländern nur Addison und Pope empfiehlt.

[3]) Sie wäre auf das hin genauer zu untersuchen. Seuffert machte mich aufmerksam auf einige stellen in Joseph und Zulika (Zyrich, bei C. Orel 1753), ss. 6 und 32.



anmut. Shaftesbury geht in keiner derselben auf eine erläuterung des begriffes aus, er streift nur mehr darüber hin. Dennoch aber sind diese stellen von wichtigkeit. Das eine mal[1]) erklärt er es für den schriftsteller nötig, im auge zu haben das muster oder beispiel jener natürlichen anmut, die jeder bewegung ihren anziehenden reiz giebt. Also: durch die natürliche anmut der bewegung wird reiz bewirkt, dem etwas anziehendes innewohnt. Mit wenig worten ist hier die anmut als der bewegung zukommend hingestellt, was bei Breitinger mehr gefühlt als erfasst worden ist; ferner wird die natürlichkeit hervorgehoben, etwas neues in der gestaltung des begriffes, und als die wirkung dieser anmut ein anziehender reiz bezeichnet.

Aus der zweiten stelle[2]) gewinnen wir noch mehr. „Wer immer bewegung und anmut in menschlichen körpern beobachtet hat, muss notwendigerweise den grossen unterschied in dieser beziehung bemerkt haben zwischen solchen personen, die nur von der natur unterwiesen worden sind und solchen, die durch überlegung und die hilfe der kunst gelernt haben, jene bewegungen zu bilden, die erfahrungsgemäss als die leichtesten und natürlichsten befunden werden ... Es giebt allerdings personen, die so glücklich von der natur gebildet sind, dass sie bei der grössten einfachheit oder roheit der erziehung, noch etwas von natürlicher anmut und anstand in ihrer bewegung haben, und andere giebt es von einer besseren erziehung, die, durch ein unrechtes anstreben und ein unverständiges haschen nach anmut, von allen am weitesten davon entfernt sind. Es ist jedoch unleugbar, dass die vollkommenheit von anmut und anstand in bewegung und benehmen nur unter leuten von einer freimütigen erziehung gefunden werden kann. Und selbst unter den anmutigen dieser art werden jene noch als die anmutsvollsten befunden, die früh in ihrer jugend ihre bewegungen gelernt und sie unter den besten lehrern gebildet haben.“

Aus dieser darlegung geht zunächst wieder hervor, dass die anmut der bewegung zukommt; im besonderen ist die bewegung des menschlichen körpers ins auge gefasst. Die zusammenstellung

---

1) Shaftesbury, Characteristics, Basel 1790, I, s. 288. Advice to an author part III rect. 3 „... and carry in his eye the model or exemplar of that natural grace which gives to every action its attractive charm.“ Action muss hier wie in der folgenden stelle sinngemäss durch bewegung übersetzt werden, nicht durch handlung.

2) a. a. o. I, s. 164. part I, sect. 3.

„action and grace in human bodies" ist geradezu auffallend. Diese anmut besteht nun in den leichtesten und natürlichsten bewegungen. Die erste bezeichnung ist neu und wird uns später wieder begegnen; die zweite knüpft an die „natural grace" an, die sich auch hier wieder findet.

Diese anmut der bewegung kann einzelnen personen von natur aus anhaften; jedenfalls aber erreicht sie ihre vollkommenheit nur durch erziehung. Die bewegungen müssen durch überlegung und durch hilfe der kunst gelernt werden, aber so, dass sie gerade dadurch leicht und natürlich werden. Am anmutvollsten erscheinen die personen, die schon in früher jugend begonnen haben, ihre bewegungen unter den besten meistern zu bilden. Jedoch deutet einiges darauf hin, dass von natur aus eine anlage vorhanden sein müsse, die dann auszubilden sei. So wenn von personen gesprochen wird, die von der natur allein unterwiesen worden sind, so auch, wenn von verkehrtem streben und unverständigem haschen nach anmut die rede ist.

Die besprochene anmut der bewegung wird — anknüpfend an die erstangeführte stelle — „outward Grace", äussere anmut, genannt (I, 289). Ihr wird die seelische anmut, „moral Grace", entgegengestellt. „Es ist die gleiche seelische anmut und schönheit, die, sich in den wendungen des charakters und der mannigfaltigkeit menschlicher gemütsbewegungen entdeckend, von dem schreibenden künstler nachgebildet wird. Wenn er diese Venus, diese Grazien nicht kennt, noch je berührt wurde von der schönheit, dem decorum (= anmut) dieser inneren art, kann er weder mit erfolg nach dem leben malen, noch in einem ersonnenen gegenstand, wo er freien spielraum hat."[1])

Auch die innere anmut findet also Shaftesbury in bewegung, in den wendungen des charakters, in der mannigfaltigkeit der gemütsbewegungen. Dass diese inneren bewegungen schönheit besitzen müssen, tritt hervor; näheres ist aber nicht gesagt.

Noch einmal berührt Shaftesbury die anmut, das schon gefundene ergänzend, nämlich in den Miscellaneen[2]): „Wer immer nur einen eindruck hat von dem, was wir zierlichkeit oder feinheit nennen, ist schon so bekannt mit dem decorum und der anmut der dinge, dass er gern ein gefallen und vergnügen gestehen wird beim blossen anblick und anschauen dieser art."

---

[1]) Advice to an author III, 3.

[2]) III, s. 148. Misc. III, 2.

Das ergebnis dieses satzes ist, dass der anblick des anmutigen gefallen und vergnügen erweckt; darin muss der anziehende reiz bestehen, den die anmut der bewegung verleiht.

Nicht gerade in diesen wenigen stellen liegt die bedeutung, die Shaftesbury für die entwickelung des anmutbegriffes gewonnen hat. Sie liegt in der energischen wiederbelebung der Platonischen kalokagathie, die in der empfindungsvollen zeit den fruchtbarsten boden fand, in der identificierung von gut und schön und den daraus sich ergebenden folgen. Dem ausserordentlichen einflusse, den die Shaftesburyschen ideen auf das jahrhundert gewannen, indem sie teils unmittelbar, teils in verschiedener fortbildung dessen geistiges leben durchdrangen, konnte sich die ausgestaltung des anmutbegriffes in der dichtung und ästhetik nicht entziehen. Auf Shaftesbury und die schottische schule der moralphilosophen mit ihrem haupte Hutcheson geht die psychologische ästhetik eines Burke, Gerard und Home zurück, die uns später zu beschäftigen hat.

Soweit es für unsere zwecke notwendig ist, will ich hier kurz die grundzüge der Shaftesburyschen schönheitslehre darlegen, wie sie sich am deutlichsten in den „Moralists“ offenbaren. Alle schönheit beruht nach Shaftesbury (Mor. III, 2) auf einer formenden kraft. Der stoff an und für sich ist nicht schön, er wird es erst durch etwas, das ihn schön macht. Diese formende kraft kann nur geistig sein. Geist (mind) ist der ursprung der schönheit; ihn oder seine wirkung bewundern wir im schönen. Demgemäss stellt Shaftesbury drei arten von schönheit auf: 1. Die von der natur oder kunst gebildeten formen. 2. Die formenden formen, mit verstand, bewegung und thätigkeit. Hier ist doppelte schönheit: sowol form, die wirkung des geistes, als geist selbst. Von diesem erhält die tote form glanz und kraft der schönheit. „Denn was ist ein blosser körper, selbst ein menschlicher und noch so genau gestaltet, wenn die innere form fehlt und der geist ungeheuerlich oder unvollkommen ist, wie in einem idioten oder wilden?“ 3. Die höchste, göttliche schönheit (divine beauty). Sie bildet selbst die formenden geister und enthält in sich alle schönheiten, die von jenen geistern geschaffen wurden. Sie ist daher die quelle und der ursprung alles schönen. Wo uns daher körperliche schönheit anzieht, sagt er an anderer stelle[1]), würde eine genauere untersuchung ergeben, „dass, was wir am meisten bewunderten, nur ein geheimnis-

[1]) Essay on freedom and wit IV, 2. a. a. o. I, s. 118.

voller ausdruck und eine art schatten von etwas dem gemüte innewohnenden war."

Wie die wirkung der schönheit in letzter linie von dem geist ausgeht, so ist sie auch nicht äusserlich, die sinne betreffend, sondern wieder zum geiste gehend. Denn die tiere z. b. sind für schönheit unempfänglich, obwol sie sinne haben. Die verinnerlichung der liebe ist von diesem standpunkte aus die nächste folge. Da alles, was in der natur schön oder reizend ist, nur der schwache schatten jener ersten schönheit ist, hängt jede wirkliche liebe vom geist ab und ist nur die betrachtung der schönheit, wie sie wirklich in sich selbst ist oder sich unvollkommen in den gegenständen zeigt, die die sinne treffen. Ein vernünftiger geist kann aber nicht befriedigt sein von dem albernen genuss, der den sinn allein erreicht.[1])

Ich habe die theoretische verinnerlichung der liebe angemerkt, weil sich auch in der zu untersuchenden Graziendichtung eine bemerkenswerte abwendung vom sinnlichen zum innerlichen in der liebe verfolgen lässt.

Legen wir an die gewonnene anmutvorstellung Shaftesburys den masstab seiner schönheitslehre, so ergiebt sich, dass anmut nur der zweiten gattung der schönheit, der menschlichen, zukommt. Shaftesbury selbst hat, wo er von anmut spricht, immer menschen im auge. Obwol er sich nicht näher über den zusammenhang von innerer und äusserer anmut auslässt, kann doch in seinem sinne nur angenommen werden, dass wie die gestalt der ausdruck des geistes, so die bewegungen, denen anmut zukommt, ausdruck der bewegungen dieses geistes sind. Geist und form finden sich aber nur in der zweiten stufe vereint. Den „toten formen" (dead forms) fehlt der bewegende geist, die „höchste schönheit" ist rein geistig. Aber wie diese in den gesinnungen, grundsätzen, handlungen, also in der geistigen schönheit, dem guten, sich deutlicher offenbart als in baukunst, bildhauerei u. s. w. (II, s. 339), so geht es auch auf geistig-sittliche eigenschaften, wenn Shaftesbury im vorbeigehen eine „höhere vollkommenheit und anmut" (higher perfection and grace) erwähnt. Nachdrücklich aber sei festgestellt, dass sich sonst bei ihm von einer zweiteilung der anmut keine spur findet. Eine solche trat erst später ein, vielleicht ausgehend von der Platonischen zweiteilung der Venus in eine *οὐράνια* und *πάνδημος*, jedenfalls bei einigen in nachahmung davon.

[1]) Ebenda III, s. 327.



Da Shaftesbury die anmut nur ganz nebensächlich behandelt, an wenigen kurzen stellen, läge es nahe anzunehmen, dass sie unbeachtet und wirkungslos blieben. Ich verweise daher zum zeugnis, dass ihre kenntnis von Deutschen verlangt wurde, auf eine handschrift Wielands vom jahre 1757 aus der Züricher stadtbibliothek, deren zwei erhaltene blätter Sauer in seiner Uz-ausgabe abdruckt.[1]) Wieland wendet sich gegen Uz und sagt: „Allerdings sollte der Liebling der Gratien wissen, was die moral-Venus und die moral-Graces sind, von denen Shaftesbury spricht."

Ganz auf dem boden Shaftesburys steht Hutcheson. Schön und gut sind ihm trotz seiner einsicht in die unmittelbarkeit des ästhetischen gefallens vielfach verwandt. Schönheit wirkt nicht bloss auf die sinne, sondern durch deren vermittelung auch auf den geist. Zur erfassung der schönheit stellt er im menschen ein eigenes angebornes instinktartiges inneres gefühl auf. Da aber schönheit in letzter linie oft nur versinnlichung der tugend ist, so ist in solchen fällen dieses innere gefühl auf die erfassung der tugend gerichtet und ein moralisches gefühl, das Hutcheson im „wolwollen" findet. Diese ansichten legt Hutcheson in der „Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue" dar, die 1720 erschienen ist. Die schlussfolgerungen Hutchesons berühren uns nicht. Ich will nur (nach der mir vorliegenden übersetzung, Frankfurt u. Leipzig 1762, ein originaldruck ist mir nicht zugänglich), die für uns wesentlichsten sätze herausheben. Anmut als eigener ästhetischer begriff tritt bei ihm gar nicht auf. Wenigstens nennt er den begriff nicht. Aber in den bewegungen des körpers findet er die äusserung des geistes, insbesondere in den mienen und geberden. Er sagt (s. 264): „Von der äusserlichen Schönheit der Menschen gestehet ein jeder, dass sie eine grosse Gewalt über die menschlichen Gemüther habe. Eine wahrgenommene Sittlichkeit, eine natürliche oder eingebildete Anzeige von begleitender Tugend giebt ihr diesen mächtigen Reiz vor allen andern Arten von Schönheit. Man untersuche die Kennzeichen der Schönheit, welche man in einem Gesichte bewundert, so werden wir finden, dass Anmuth, Mildigkeit, Majestät, Würde, Lebhaftigkeit, Demuth, Zärtlichkeit, Gutherzigkeit; d. i. dass gewisse Mienen und Verhältnisse, die man nicht bestimmen kann, natürliche Anzeigen von so viel Tugenden oder Fähigkeiten zu denselben sind." Die bewegung, die hier in den mienen eingeschlossen ist, wird bald

---

[1]) DLDenkmale 33—38 s. XLVII ff.

darnach (s. 268) unmittelbar genannt. „Diese Betrachtung (wonach etwas sittliches der schönheit reiz giebt) kann auf die ganze Miene und Bewegung einer Person ausgedehnt werden. Alles was wir (sc. in ihnen) vor angenehm halten, bezeichnet einigermassen Fröhligkeit, Ruhe, Herablassung, Bereitwilligkeit zu dienen, Liebe zur Gesellschaft mit einer Freyheit und Kühnheit, welche allezeit ein ehrliches und aufrichtiges Herz begleitet.“

Das wesentliche also ist: die schönheit erhält ihren reiz zuweilen als ausdruck eines sittlichen inneren, das sich vornehmlich in mienen, geberden und bewegungen (diese zusammenstellung weist gleich der nächste absatz auf) äussert. Dass wir daraus aber vorschnell einen anmutbegriff bei Hutcheson konstruieren, daran hindert uns die verschiedenartigkeit der angeführten seelischen äusserungen, die das ganze gebiet seelischer schönheit umfassen: anmut, milde, fröhlichkeit stehen neben majestät und würde. Folgerichtig nimmt nun Hutcheson, so wie Shaftesbury, die verinnerlichung der liebe vor (s. 270). „Diese Neigung der beyden Geschlechter gründet sich also auf etwas, das weit stärker, wirksamer und erfreulicher ist, als die Warnungen vor Unbequemlichkeit, oder die blosse Begierde nach sinnlichen Vergnügungen. Die Schönheit giebt eine günstige Vermuthung guter moralischer Fähigkeiten, und die Bekanntschaft erhebet sie zu einer wirklichen Liebe aus Hochachtung oder erzeugt sie, wo wenige Schönheit ist.“ Hierzu gehört eine andere stelle (s. 267): „So wie nun die verschiedene Denkungsarten der Menschen die verschiedene Denkungsarten anderer ihnen angenehm machen, so müssen sie auch in dem Geschmack der Schönheit, nachdem er die verschiedene Eigenschaften, die ihm am angenehmsten sind, bezeichnet, verschieden seyn. Das zeigt uns also, wie bey der tugendhaften Liebe die grösste Schönheit seyn kann, ohne die geringste Reizung einen Nebenbuhler zu bestricken. Die Liebe selbst giebt dem Liebhaber in den Augen der geliebten Person eine Schönheit, womit ein anderer Sterblicher nicht leichte versehen ist.“

Der sinn dieser schwerfälligen sätze (in denen ich übrigens übersetzungs- oder druckfehler vermute), ist wol folgender. Der geschmack der schönheit ist verschieden; der einzelne wird sich zu der art schönheit hingezogen fühlen, die ihm jene seelischen eigenschaften auszudrücken scheint, denen er für seine person besonderes wolwollen entgegenbringt. So erklärt es sich, dass die schönheit der geliebten person andere nicht reizt, deren neigungen eben anders

geartet sind, und dass die vollste zuneigung zu den seelischen eigenschaften einer person, worin die liebe in letzter linie besteht, auch der körperlichen schönheit (als ausdruck des inneren) in den augen der liebenden einen höheren glanz zu geben scheint.

Die schönheit ist nun nichts objektives mehr. Sie, und von unserem standpunkt die anmut, wird — wie die liebe — als ganz subjektiv hingestellt. Wir werden das später bei Watelet in ähnlicher behandlung wiederfinden. Dieser punkt ist neu. Ich habe ihn festgehalten, weil er für die erläuterung des verhältnisses Venus: Grazien: Amor in der Graziendichtung bedeutung besitzt. Wenn ich überhaupt Hutcheson hier näher behandelt habe, so geschah es nicht, weil ich seine persönliche einwirkung in der ersten hälfte des jahrhunderts besonders hoch schätze[1]), sondern weil ich ihn, das haupt der sogenannten schottischen moralphilosophen, als am geeignetsten ansehe, die von Shaftesbury ausgehende gefühlsrichtung zu vertreten, die über den Kanal ziehend in Deutschland mit der französischen verstandesrichtung zusammentrifft.

Nach Deutschland nun und zu Mendelssohn kehren wir jetzt wieder zurück, der uns freilich nochmals nach England führt.

Für ihn war jedenfalls der ausgangspunkt zu seiner erläuterung des anmutbegriffes Hogarths „Analysis of beauty" (1753). Gegen schluss des 11. Briefes über die empfindungen unternimmt es Mendelssohn als erster in Deutschland die anmut als schönheit in der bewegung zu erklären.[2]) Er geht, wie er selbst sagt, von den Hogarthischen linien der schönheit und des reizes aus, und es ist daher nötig zu untersuchen, was ihm Hogarth geboten hat. Hogarths werk war als „Zergliederung der schönheit" von Mylius übersetzt worden und erschien noch 1758 in Berlin bei Voss.[3])

Hogarth setzt alle formschönheit in die beobachtung einer in bestimmtem grade gewellten linie, die er die linie der schönheit nennt. Wird die wellenlinie zur schlangenlinie, indem sie mit einer sanften wendung um einen kegel gewunden gedacht wird, so heisst sie linie des reizes. Die scheidung der linien der schönheit und des reizes ist Hogarths eigentum. Nicht so der gedanke einer schönheitslinie überhaupt. Er führt in der vorrede Lamozzo, den

---

[1]) Vor 1762 erschien in Deutschland keine übersetzung.

[2]) Noch vor ihm scheidet Wieland in der Timoclea 1754 schönheit und anmut, hebt aber an letzterer hauptsächlich das seelische hervor. Darüber später.

[3]) Mir ist nur die 2. auflage von 1754 zugänglich.

zeitgenossen Michel Angelos an, der über die malerei geschrieben hat, und dessen werk 1698 in Oxford in englischer übersetzung von Haydock erschienen ist. Dieser sagt nach Hogarth: „Denn der grösste Reiz und das grösste Leben, welches so ein Gemälde haben kann, besteht darin, dass es eine Bewegung ausdrücke; welches die Maler den Geist eines Gemäldes nennen. Nun ist aber keine Gestalt so geschickt, diese Bewegung auszudrücken als die Gestalt der Flamme des Feuers, welches nach Aristoteles und den anderen Philosophen, das wirksamste unter allen Elementen ist, indem die Gestalt der Flamme desselben am meisten zur Bewegung geschickt ist."

Lamozzo dürfte vielleicht der erste sein, der das wesen des reizes in der bewegung liegen lässt. Hogarth wendet sich im folgenden gegen Du Fresnoy[1]) in seiner Kunst zu malen, der mit Lamozzo den reiz der schönheit in der schlangenförmigen und geflammten form findet, die etwas lebhaftes und eine scheinbare bewegung in sich habe, der aber anderseits den reiz für ein seltenes geschenk erklärt, das der künstler mehr von der hand des himmels als von seiner eigenen mühe und arbeit bekomme. Auch De Piles (in den Lebensbeschreibungen der maler) wird getadelt, weil er sagt, der maler könne den reiz bloss von der natur haben, wisse nicht, dass er ihn habe, noch in was für einem grade er ihn habe, noch wie er ihn seinen werken mitteile; und reiz und schönheit seien zwei verschiedene dinge; die schönheit gefalle durch die regeln, der reiz ohne dieselben. „Alle englischen Schriftsteller," sagt Hogarth, „welche von dieser Materie geschrieben, haben diese Stellen nachgebethet; daher ist das Je ne sai quoi ein Modeausdruck für den Reiz geworden."

Hogarth glaubt, durch eine festsetzung der linien der schönheit und des reizes alles ungewisse zu beseitigen und stellt s. 39 zwei arten von schönheit, eine schönheit im verhältnisse und eine schönheit in der bewegung auf. Dass die linie des reizes aber eine be-

---

[1]) „De arte graphica," nach seinem tode (1665) von Mignard 1668 veröffentlicht. Auch von De Piles mit einer prosaübersetzung 1673 u. s. w. Von De Guerlon unter dem titel Ecole d' Uranie ou l'art de peinture. Vereint mit den gedichten über denselben gegenstand vom Abbé de Marsy und Watelet, 1761, Amsterdam als „L' Art de peindre." Mehrere nachahmungen entstanden in Italien und Deutschland. (Biographie générale, band XV, sp. 75.) Eine übersetzung von Dryden erschien London 1715, mit anmerkungen von ihm (Art of painting with remarks). Noch 1770 gab Klotz die gedichte über die malerei von Du Fresnoy und Marsy heraus, mit einer vorrede an J. G. Jacobi, die sich gegen Nicolai richtete.



wegung versinnbildliche, sagt er nirgends ausdrücklich. Doch deuten die eben genannte teilung der schönheit, sowie die hervortretende auffassung des reizes als schönheit in der bewegung darauf hin. Bei tieren und menschen bezweckt nach ihm das ebenmass der teile, die jedem eigenen bewegungen hervorzubringen. Daher kann er (s. 39) sagen, „dass der, welcher am feinsten wohl proportioniret ist, auch am meisten zu den besten Bewegungen geschickt ist; dergleichen die Leichtigkeit und der Reiz im Tragen oder im Tanzen sind.“ Die zusammenstellung von leichtigkeit und reiz im tragen und tanzen zeigt, dass er den reiz eben in der leichtigkeit der bewegungen findet; hiezu vgl. s. 81: „in den freyen Geberden und in einem ungezwungenen reizenden Wesen.“ So haben wir es schon bei Shaftesbury gefunden. Besonders das tragen und tanzen erwähnt er; und tanzend werden die Grazien schon vom altertum her dargestellt.

Auf die leichtigkeit und die reizende bewegung beim tanzen kommt er nochmals zu sprechen. Wie bei Shaftesbury soll auch bei ihm die anmut anerzogen werden (s. 80). Doch ist dies nicht so leicht. „Die gewöhnlichen Methoden, welche bey wohlerzogenen Leuten zu diesem Vorhaben angewendet werden, nehmen einen beträchtlichen Theil von ihrer Zeit weg; ja selbst Personen vom ersten Range haben hierinne keine andere Zuflucht, als zu Tanzmeistern und Fechtmeistern. Tanzen und Fechten sind ohne allen Zweifel geschickt und sehr nöthig, artige Leute zu machen: dennoch sind sie oft sehr unvollkommen für die Absicht, reizende Stellungen hervorzubringen. Denn obgleich die Muskeln des Leibes durch diese Übungen gefüge werden und die Glieder, durch die schöne Bewegung im Tanzen, eine Leichtigkeit, sich reizend zu bewegen, erlangen können, so folgen doch oft, weil man nicht weiss, was jeder Reiz bedeutet, und wovon er abhängt, gezwungenes Wesen und falsche Andeutungen daraus.“

Shaftesbury wie Hogarth betonen die wichtigkeit einer besseren erziehung (liberal education, wohlerzogene leute) für die anmut, nach beiden kann durch unverständiges anstreben der zweck, reizende leichtigkeit in den bewegungen zu erlangen, vereitelt werden.

Schönheit der bewegung, also reiz, kommt auch dem gesichte in besonderem masse zu (s. 16): „. . . . die grosse Mannichfaltigkeit veränderlicher Umstände erhält das Auge und das Gemüth beständig im Spiel, zufolge der unzählbaren Ausdrücke, deren es fähig ist.“ Und ganz klar wird ausgesprochen, dass das gesicht der ausdruck des gemütes ist (s. 72): „Wir haben täglich viel Bey-

spiele, welche die insgemein angenommene Meinung bekräftigen, dass das Gesicht der Verräther des Gemüthes ist." S. 73: „Die natürlichen und ungezwungenen Bewegungen der Muskeln, welche durch die Gemüthsbewegungen verursacht werden, machen, dass jedes Menschen Charakter, in der Zeit, wenn er ein Alter von vierzig Jahren erreicht, gewissermassen in sein Gesicht geschrieben seyn würde, wenn es nicht gewisse Zufälle oft, wo nicht immer verhinderten." Nur im gesichtsausdruck kann bei Hogarth ein zusammenhang von äusserer und innerer anmut gesucht werden, und darüber bringt er nach eigener aussage nichts neues vor, lediglich die allgemeine annahme. Über innere anmut selbst bietet Hogarth nichts, und das ist bei dem nur auf formschönheit gehenden zwecke seines buches selbstverständlich.

Die nächste frage ist nun, was Mendelssohn von Hogarth aufgenommen habe.

Die schon erwähnte stelle lautet: „Sollte es aber nicht möglich seyn, die Linie der Schönheit oder des Reitzes, die in der Malerei tausendfaches Vergnügen gewährt, mit der Harmonie der Farben zu verbinden? Man kennt in Deutschland nunmehr die Wellenlinie, die unser Hogarth (in seiner Zergliederung der Schönheit) für die Maler, als die ächte Schönheitslinie festgesetzt hat. Und den Reitz? Vielleicht würde man ihn nicht unrecht durch die Schönheit der wahren oder anscheinenden Bewegung erklären. Ein Beyspiel der erstern sind die Minen und Geberden der Menschen, die durch die Schönheit in den Bewegungen reitzend werden; ein Beyspiel der letztern hingegen, die flammigten; oder mit Hogarthen zu reden, die Schlangenlinien, die allezeit eine Bewegung nachzuahmen scheinen." Die anmerkung hierzu heisst: „Hier versucht Theokles (die sprechende person) in wenig Worten einen deutlichen Begriff vom Reitze; ein Wort, dessen Bedeutung sonst sehr schwankend zu seyn pflegt. Man sagt selten eine reitzende Blume, ein reitzendes Gebäude, aber wohl eine reitzende Geberde, reitzende Gestus, reitzende Minen, eine reitzende Wendung u. s. w. In allen diesen Fällen findet die Linie der Schönheit und des Reitzes statt, nicht wie sie auf einmal im Raume dastehet; sondern wie sie nach und nach durch die Bewegung gezeichnet wird. Die Maler drucken den Reitz durch eine flammigte Linie aus, mit welcher unsere Einbildungskraft allzeit den Begriff von einer Bewegung verbindet." In den späteren editionen der Briefe über die empfindungen wird die anmerkung durch ein citat aus dem artikel „Grace" in der fran-

zösischen Encyklopädie von Watelet vermehrt, was jetzt noch nicht in betracht kommen kann.

Es ergiebt sich nun, dass Mendelssohn zunächst die bezeichnung des begriffes als reiz aus der Myliusschen übersetzung des Hogarthischen werkes sich angeeignet hat. Es hat sich gezeigt, dass Hogarth nirgends selbst von der schlangenlinie ausdrücklich sagt, dass sie eine bewegung versinnbildliche. Dies sagt der von Hogarth citierte Lamozzo und nach ihm Du Fresnoy. Ebenso gehört es diesem zu und nicht Hogarth, wenn Mendelssohn von einer „flammigten" linie spricht. Die „anscheinende Bewegung" ist ebensowenig von Hogarth erwähnt, sondern findet sich in dem aus Du Fresnoy gegebenen citat („Diese Art von Linien hat natürlicher Weise, ich weis nicht was, lebhaftes und eine scheinbare Bewegung in sich"). Hingegen findet sich der gedanke, dass durch schönheit in der bewegung reiz hervorgerufen werde, bei Hogarth in einer früher angeführten stelle (s. 80).

Die ergebnisse bei Mendelssohn, wo er zum erstenmal auf den reiz zu sprechen kommt, sind also: er konstatiert die schwankende bedeutung des wortes reiz; er unternimmt es, den begriff zu fixieren, für den er die bezeichnung reiz nach Hogarth-Mylius wählt. In der malerei wird der reiz durch eine flammenlinie, nach Hogarth durch eine schlangenlinie, versinnlicht, die eine bewegung ausdrückt (Lamozzo) oder nachahmt (Du Fresnoy). Der reiz besteht in der bewegung (Lamozzo) und zwar in der schönen bewegung (Hogarth); diese kann auch scheinbar sein (Du Fresnoy). Schönheit der wahren bewegung zeigt sich in den mienen, geberden, wendungen (Hogarth). Hinter Hogarth bleibt Mendelssohn zurück, da jener die schönheit der bewegungen in der leichtigkeit, ungezwungenheit sucht und diese wieder durch das richtige, wolgeordnete verhältnis der teile erklären will. Auch von einer bei Hogarth wenigstens durchschimmernden verinnerlichung der anmut ist bei Mendelssohn nichts zu spüren.

Wenn Braitmaier (a. a. o. s. 167) sagt, Mendelssohns verdienst bestehe darin, dass er dem begriff, den Hogarth auf malerei und skulptur beschränkt hatte, eine allgemeinere bedeutung vindiziere, so ist dies unrichtig. Die angeführten stellen aus der Analysis zeigen, dass Hogarth den begriff ganz allgemein fasst. Braitmaier scheint zu dieser behauptung durch einen satz Mendelssohns verleitet worden zu sein, der sich an das erwähnte citat Watelets in den späteren fassungen der Briefe über die empfindungen anschliesst:

„Diese Beschreibung, sowie die Erklärung des Theokles, die mit derselben übereinkömmt, erstreckt sich zwar nur auf den Reitz in der Malerei und Bildhauerkunst; es scheinet aber auch in den übrigen Künsten etwas zu liegen, das sich auf einen ähnlichen Begriff zurückführen lässt."

Erstens aber ist, was Theokles bei Mendelssohn sagt, nicht ohne weiteres identisch mit Hogarths darlegungen, ferner wendet Hogarth den begriff allerdings seinem zwecke entsprechend nur auf malerei und skulptur an, beschränkt ihn aber nicht darauf, schliesslich liegt die „allgemeine bedeutung" nicht in der wirklich vorgenommenen anwendung auf einzelne künste, sondern in der fassung des begriffes selbst, von der anwendungen vorgenommen werden können, und diese fassung ist bei Hogarth ganz allgemein gehalten.

Das verdienst Mendelssohns beruht nur darauf, dass er das bei Hogarth gefundene kurz zusammenfasste und die schönheit der anscheinenden bewegung stärker betonte. Hierbei aber ist Mendelssohn nicht stehen geblieben. Die nächste wichtige stelle findet sich 1771 in der dritten bearbeitung der abhandlung Über das erhabene und naive. Es ist eine bedeutende kluft zwischen der ersten und zweiten auffassung, in der die verinnerlichung entschieden durchgeführt ist; nicht nur ein längerer zeitraum liegt dazwischen, sondern auch verschiedene litterarische erscheinungen, die uns helfen sollen, diese kluft zu überbrücken.

Wir werfen zunächst einen blick nach Frankreich. Schon im 17. jahrhundert wendete man dort seine aufmerksamkeit der anmut zu. Du Fresnoy (De arte graphica 1668), De Piles (Lebensbeschreibungen der maler, Idée du peintre parfait) werden gern von den späteren citiert, ersterer von Hogarth, letzterer wiederholt, auch in der litteraturangabe am schlusse des artikels anmutigkeit in Sulzers theorie. Näher auf die bezüglichen französischen werke einzugehen, ist mir durch deren unerreichbarkeit unmöglich gemacht. Viel wird dies kaum schaden, da wir aus den citaten feststellen können, dass man das wesen der grazie nicht zu enträtseln vermochte. Wie einem geheimnisvollen steht man ihr gegenüber. Sie nimmt einen gefangen, ohne dass man weiss wie. De Piles[1]) sagt: „on peut la définir, ce qui plaît et ce qui gagne le coeur sans passer par l'esprit." So schien allerdings das modewort der galanten

---

[1]) Nach einem citat in L. v. Hagedorns Betrachtungen über die malerei I, s. 27.

dichtung und zugleich die Leibnitzsche schönheitsformel „je ne sçai quoi“ wie dafür geschaffen und blieb noch bis tief ins 18. jahrhundert mit der grâce verbunden. Du Fresnoy zieht zwar die bewegung heran (siehe oben bei Hogarth), aber seelische elemente sucht man nicht in ihr. Neben der bewegung tritt das element des kleinen hervor bei Voiture in einem briefe vom 24. jänner 1642[1]): „Les veritables graces, et qui touchent le plus, consistent principalement en de petites choses, en certaines actions, certaines mouvemens du corps et du visage, dans lesquels sans estre quasi appercuës, elles font leur effet, ‚componit furtim, subsequitur decor.‘ Ce furtim veut dire, ce me semble, cela, et ce que les Espagnols appellent el no se que, elles sont si petites, que mesme on ne sçait ce que c'est.“

Auf diesem standpunkt stehen noch die beiden artikel über die grâce, die 1757 im VII. bande der französischen Encyklopädie erschienen. Sie sind von Voltaire und dem maler und dichter Watelet (1718—1786), der auf grund seines gedichtes „Sur l'art de peindre“ 1760 in die französische akademie aufgenommen wurde.

Voltaire schreibt personen und werken anmut zu. Sie bedeutet nicht nur was gefällt, sondern was mit reiz gefällt (ce qui plaît avec attrait); deshalb dachten sich die alten Venus stets mit den Grazien vereint. Der schönheit kann der geheime reiz mangeln, der die seele mit sanftem gefühle füllt: „La beauté ne déplaît jamais, mais elle peut être dépourvue de ce charme secret qui invite à la regarder, qui attire, qui remplit l'âme d'un sentiment doux.“ Diesen geheimen reiz vermag er nicht zu ergründen; aber es scheint ihm, dass im allgemeinen das kleine, das hübsche in jeder gattung mehr dafür empfänglich sei als das grosse: „Il semble qu'en général le petit, le joli en tout genre, soit plus susceptible de graces que le grand.“

Wie früher gezeigt, hat auch Breitinger, von Aristoteles ausgehend, aus der kleinheit die anmut zu erklären gesucht; er versuchte dies auch zu begründen, worauf Voltaire nicht eingeht. Wie Breitinger wird auch Voltaire auf gesicht und bewegung aufmerksam, ohne des rätsels lösung darin zu finden. Er sagte: „Les graces dans la figure, dans le maintien, dans l'action, dans les discours, dépendent de ce mérite qui attire. Une belle personne n'aura point de graces dans le visage, si la bouche est fermée sans sourire, si les yeux sont sans douceur. Le sérieux n'est jamais gracieux; il

[1]) Les lettres de M. Voiture. A Nimmegue, 1663, s. 239.

n'attire point: il approche trop de sévère qui rebute." Anmut also äussert sich im gesicht, in der stellung, handlung (bewegung), in den reden; im gesicht wieder in einem sanften blick der augen, in einem lächeln um den nicht ganz geschlossenen mund. Ernst ist mit anmut nicht vereinbar.

Was die anmut in den kunstwerken betrifft, so besteht sie bei malerei und bildhauerei in der weichheit der umrisse und in einem sanften ausdruck. Daneben steht eine anmut in der diktion, sei es in der beredsamkeit, sei es in der poesie. Sie war schon den alten bekannt, die dichtern und philosophen anmut zugeschrieben hatten. Voltaire macht sie abhängig von der wahl der worte, der harmonie der sätze und noch mehr von der zartheit der ideen und der angenehmen beschreibungen, also von form und inhalt.

Watelet will der anmut nichts unbestimmtes, geheimnisvolles lassen, hebt aber zunächst auch ihre differentia specifica fast vollständig auf. Er glaubt, dass die anmut nachgeahmter gestalten, wie die lebender körper, im vollkommenen bau der glieder, in ihrem genauen verhältnis und in der richtigkeit ihrer verbindung bestehe. In den bewegungen eines mannes oder einer frau unterscheidet man vor allem jene anmut, die die augen entzückt. „Or si les membres ont la mesure qu'ils doivent avoir relativement à leur usage, si rien ne nuit à leur développement, si enfin les charnières et les jointures sont tellement parfaites, que la volonté de se mouvoir ne trouve aucune obstacle, et que les mouvemens doux et lians se fassent successivement dans l'ordre le plus précis: c'est alors que l'idée que nous exprimons par le mot grace sera excitée."

Wenngleich er die anmut zunächst im genauen verhältnis und in der richtigen verbindung der glieder sucht, geht er doch von da zur bewegung über. So wie Hogarth, den er gewiss kannte, sich äusserte, die absicht der grossen richtigkeit der teile sei, die jedem tiere (menschen inbegriffen) eigenen bewegungen hervorzubringen, spricht auch er von dem masse der glieder, das sie ihrem gebrauch entsprechend haben müssen. Ihre bewegungen müssen ungehindert sich vollziehen und sanft und geschmeidig in genauester ordnung aufeinander folgen, sollen sie anmut an sich haben.

Hiermit begnügt sich Watelet in seinem artikel. Er hat das wesen der anmut nicht, gleich Voltaire, als unerfassliches mysterium behandelt; freilich hat er bald eingesehen, dass sich trotzdem noch mehr darin verberge, als er bisher gedacht. Denn auf einem vorgeschritteneren standpunkt steht er in seinem gedicht „Sur l'art

de peindre, poème avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture." Bevor wir uns aber diesem zuwenden, verlangt Winckelmann einige aufmerksamkeit, durch den Watelet beeinflusst sein könnte; zumal dessen abhandlung Von der grazie in den werken der kunst (1759)[1]) gleich ins französische übersetzt und in den Variétés littéraires 3. band, s. 554 ff., sowie im Journal étranger (juli 1760) gedruckt wurde.[2])

Wo Winckelmann in dieser abhandlung zum erstenmal die grazie auf den schauplatz führt, weist seine ansicht sogleich ein individuelles gepräge auf. Es ist ihm im besonderen um grazie in den kunstwerken zu thun, wie der titel besagt. Doch giebt er im beginne eine allgemeine erörterung des begriffes[3]): „Die Grazie ist das vernünftig Gefällige. Es ist ein Begriff von weitem Umfang, weil er sich auf alle Handlungen erstreckt. Die Grazie ist ein Geschenk des Himmels, aber nicht wie die Schönheit: denn er ertheilt nur die Ankündigung und Fähigkeit zu derselben. Sie bildet sich durch Erziehung und Überlegung, und kann zur Natur werden, welche dazu geschaffen ist. Sie ist ferne vom Zwange und gesuchten Witze, aber es erfordert Aufmerksamkeit und Fleiss, die Natur in allen Handlungen, wo sie sich nach eines jeden Talent zu zeigen hat, auf den rechten Grad der Leichtigkeit zu erheben. In der Einfalt und in der Stille der Seele wirket sie, und wird durch ein wildes Feuer und in aufgebrachten Neigungen verdunkelt. Aller Menschen Thun und Handeln wird durch dieselbe angenehm, und in einem schönen Körper herschet sie mit grosser Gewalt."

Winckelmann wählt als erster der theoretiker zur bezeichnung des begriffes den ausdruck grazie. Wesentlich ist, dass er diese grazie nicht auf das körperliche beschränkt, sondern auf das gesammte thun und handeln des menschen ausdehnt. Die anmut ist ihm das gefällige, aber mit dem bemerkenswerten zusatz: das vernünftig gefällige. Das gefällige besteht darin, dass die natur in allen handlungen auf den rechten grad der leichtigkeit erhoben ist. Dazu gehört aber vernunftthätigkeit. Denn die anmut ist ein geschenk des himmels (wie für Du Fresnoy), aber nur als fähigkeit, die durch erziehung und überlegung herangebildet werden muss. Die erlernbarkeit der anmut ist schon von Shaftesbury (bei dem

[1]) Erschien in der Bibliothek der schönen künste und wissenschaften V, 13—23.

[2]) Mir liegt ein abdruck in dem sammelwerk „Les Graces" Paris 1769 vor.

[3]) Winckelmanns Werke, Dresden 1808, I, s. 256.

sich selbst die worte education und reflection I, 164 finden) und von Hogarth her bekannt; doch mit wesentlichen unterschieden. Shaftesbury und Hogarth ist es, dem ersteren wenigstens an der betreffenden stelle, dem letzteren überhaupt, nur um die körperliche anmut zu thun. Winckelmann stellt sich auf einen höheren standpunkt — die anmut wirkt in der einfalt und stille der seele — und will das gesammtleben des menschen zur anmut heranziehen. Er spricht ferner klar aus, dass die anlage angeboren sein müsse, was bei Shaftesbury durchschimmert, bei Hogarth nicht zu spüren ist. Shaftesbury lässt leute auch bloss von natur aus anmutig sein, Winckelmann fordert die erziehung. Schönheit des äusseren scheint nicht unbedingt verlangt zu sein zur anmut, doch herrscht sie in einem schönen körper mit grosser gewalt.

Darnach (s. 258) kommt Winckelmann auf die kunstwerke zu sprechen. Die grazie in den werken der kunst geht nur die menschliche figur an und liegt nicht allein im wesentlichen, der stellung, den geberden, sondern auch im zufälligen, in schmuck und kleidung. „Stand und Geberden an den alten Figuren sind wie an einem Menschen, welcher Achtung erwecket und fordern kann, und der vor den Augen weiser Männer auftritt: ihre Bewegung hat den nothwendigen Grund des Wirkens in sich, wie durch ein flüssiges feines Geblüt und mit reinem sittsamen Geiste zu geschehen pfleget.“ Eine erweiterung des zuvor gesagten ergiebt sich daraus. Die körperliche anmut wird in stellung und geberden gelegt, und somit tritt das motiv der bewegung deutlicher hervor, das zuvor allgemein im thun und handeln ausgedrückt war. Denn auch die stellung (in Winckelmanns sprache: den stand) können wir als festgewordene bewegung auffassen, so wie Breitinger von einem angenehmen zärtlichen wesen in stellung, geberden und bewegung spricht.

Die bewegung gilt als ausdruck des inneren; im feinen geblüt und im reinen, sittsamen geist liegt der grund ihres wirkens; sie erweckt achtung und kann sie fordern.

Von der anmut im zufälligen, schmuck und kleidung, sagt Winckelmann, s. 262, sie liege in dem, was der natur am nächsten komme. Hier drückt er das naturgemässe deutlicher und bestimmter aus, als wenn er schon früher gesagt hat, dass die grazie, die fern von zwang und gesuchtem witz sein müsse, in der leichtigkeit der handlungen der natur bestehe. Des weiteren erwähnt Winckelmann, dass man vor alters die Grazien bekleidet gedacht habe. Einen begriff von der grazie in der kleidung bekämen wir, wenn wir uns

die Grazien gekleidet dächten. Man würde sie da nicht in galakleidern, sondern „wie eine Schönheit, die man liebete, im leichten Überwurf, kürzlich aus dem Bette erhoben" zu sehen wünschen. Die leichtigkeit, natürlichkeit im anzug erklärt sich nach dem vorhergehenden von selbst.

An der anmut, wie sie Winckelmann entwickelt, fällt besonders der zug zur seelischen ruhe und zum ernst auf. Die anmut wirkt in der einfalt und stille der seele; sie soll achtung einflössen. Wenn ich sage: „ruhe", so ist dies zwar der gesamteindruck, den Winckelmanns erläuterungen machen, doch ist es selbstverständlich nicht im sinne völligen unbewegtseins zu verstehen, sondern eines weisen masshaltens. „In den Geberden der alten Figuren bricht die Freude nicht in Lachen aus, sondern sie zeigt nur die Heiterkeit vom inneren Vergnügen .... In Betrübniss und Unmuth sind sie ein Bild des Meeres, dessen Tiefe stille ist, wenn die Fläche anfängt, unruhig zu werden" (s. 260). Durch wildes feuer und aufgebrachte neigungen wird die grazie verdunkelt.

Die neigung zum ernst tritt schon früher einmal in den „Erläuterungen zu den Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke"[1]) hervor: „Ein schönes Gesicht gefällt, aber es wird mehr reizen, wenn es durch eine gewisse überdenkende Mine etwas ernsthaftes erhält ... Alle Reizungen erhalten ihre Dauer durch Nachforschung und Überlegung, und man sucht in das verborgene gefällige tiefer einzudringen." Der kern dieser stelle scheint mir übrigens nicht so sehr in der betonung des ernsthaften zu liegen, als im gegensatz von blosser anmut der form einerseits, und jener anmut andererseits, die der ausdruck eines „verborgenen" inneren, seelischen ist.

Das bemerkenswerte an der auffassung Winckelmanns hier und später in der Geschichte der kunst ist, dass er seinen anmutbegriff, den er wie die gesamte antike schönheit als einzig wahres und stets anzustrebendes ideal hinstellt, ganz aus den werken der antike entwickelt. Hieraus erklärt sich das hohe, stille wesen seiner anmut, die von modernen einflüssen sich fern zu halten sucht. Zärtliche empfindungen und lieblichkeit schreibt er ihr zu (s. 264); aber das der zeit entsprechende, zärtliche augenspiel, das süsse scherzen und lachen können wir uns mit dieser grazie nicht verbunden denken. Der gegensatz zu Voltaire springt ins auge.

---

[1]) Dresden und Leipzig 1756, s. 128.



Winckelmann hat jedoch gefühlt, dass neben dieser hohen grazie noch eine andere ihre daseinsberechtigung habe. So nimmt er denn in der Geschichte der kunst eine zweiteilung der grazie vor. Er handelt darüber im ersten teil seines werkes (im 3. stück des IV. kapitels, s. 227 ff.). Auf den hohen stil in der kunst der Griechen, dem es ausser der schönheit auf die grösse angekommen zu sein scheint, lässt er den schönen stil folgen, der mit Praxiteles anhebt. „Die vornehmste Eigenschaft, durch welche sich dieser vom hohen Stil unterscheidet, ist die Gratie.“ „Es bildet sich dieselbe und wohnet in den Gebehrden, und offenbaret sich in der Handlung und Bewegung des Körpers; ja sie äussert sich in dem Wurfe der Kleidung, und in dem ganzen Anzuge: von den Künstlern nach dem Phidias, Polycletus, und nach ihren Zeitgenossen, wurde sie mehr, als zuvor, gesucht und erreichet. Der Grund davon muss in der Höhe der Ideen, die diese bildeten, und in der Strenge ihrer Zeichnung liegen, und es verdienet dieser Punkt unsere besondere Aufmerksamkeit.“

Hinzugekommen zu dem früher gesagten ist hier, von der strenge der zeichnung abgesehen, die uns nicht weiter angeht, dass der grund der grazie in der höhe der ideen liegen soll. Freilich ist nur die rede von der höhe der ideen, die von den alten künstlern in kunstwerken gebildet wurden. Doch ergiebt sich die allgemeine bedeutung des satzes von selbst. Auch hier bringt Winckelmann nichts eigentlich ganz neues, sondern eine weiterführung dessen, was er vordem schon dargelegt hatte. Das achtung gebietende, in der einfalt und stille der seele wirkende element ist nun zur „höhe der idee“ geklärt. Wie schon früher betont wurde, darf an eine völlige ruhe der seele nicht gedacht werden.

Winckelmann sagt ausdrücklich, dass bei einem gleichgewichte des gefühles und einer friedlichen, immer gleichen seele, wie es grundsatz des hohen stiles war, grazie nicht gesucht und auch nicht anzubringen war. Da es für Winckelmann nur einen sich immer gleichbleibenden begriff der höchsten schönheit giebt, müssen sich jene hohen schönheiten diesem idealbild nähern und einander ähnlich und gleichförmig werden. Indem die künstler des schönen stils diese schönheiten näher zur natur führten, erhielten sie grössere mannigfaltigkeit, und in diesem sinne will Winckelmann die grazie dieser meister genommen haben. Die abwendung von der absoluten ruhe des idealbildes schliesst eine bewegung in sich, die sich in geberden oder stellung äussert und der ausdruck der in dem werke

verkörperten hohen idee ist; dadurch wird grössere natürlichkeit und mannigfaltigkeit erzielt.

Setzte Winckelmann das wesen der grazie in massvolle bewegung der idealen schönheit, so war ein allgemeiner begriff geschaffen, der aber verschiedenartige erscheinungen umfassen konnte. Die bewegung als ausdruck des seelischen konnte als ernst, erhabenheit, heiterkeit, sanftmut u. s. w. in erscheinung treten. Diese verschiedenartigkeit musste nun zu einer trennung führen.

Mit anlehnung an die Platonische zweiteilung der Venus und davon ausgehend, dass man in alter zeit in einzelnen gegenden Griechenlands nur zwei Grazien kannte, stellt Winckelmann thatsächlich eine doppelte natur der grazie fest (s. 230): „Die eine ist, wie die himmlische Venus, von höherer Geburt, und von der Harmonie gebildet, und ist beständig und unveränderlich, wie die ewigen Gesetze von dieser sind. Die zwote Gratie ist, wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Materie unterworfen: sie ist eine Tochter der Zeit, und nur eine Gefolginn der ersten, welche sie ankündigt für diejenigen die der himmlischen Gratie nicht geweihet sind. Diese lässt sich herunter von ihrer Hoheit, und macht sich mit Mildigkeit, ohne Erniedrigung, denen, die ein Auge auf dieselbe werfen, theilhaftig: sie ist nicht begierig zu gefallen, sondern nicht unerkannt zu bleiben. Jene Gratie aber, eine Gesellin aller Götter, scheinet sich selbst genugsam, und biethet sich nicht an, sondern will gesuchet werden; sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen: denn ‚das Höchste hat, wie Plato sagt, kein Bild.‘ Mit den Weisen allein unterhält sie sich, und dem Pöbel erscheinet sie störrisch und unfreundlich; sie verschliesset in sich die Bewegungen der Seele, und nähert sich der seligen Stille der Göttlichen Natur, von welcher sich die grossen Künstler, wie die Alten schreiben, ein Bild zu entwerfen suchten. Die Griechen würden jene Gratie mit der Jonischen, und diese mit der Dorischen Harmonie verglichen haben.“

Aus dieser erläuterung ergiebt sich folgendes für die beiden grazien, die wir mit J. G. Jacobi als himmlische und irdische bezeichnen wollen. Ist die himmlische grazie wesentlich seelisch, ohne sich sehr sinnlich zu machen, so ist die irdische grazie mehr materiell, also sinnlich. Ist jene hoch erhaben, so ist diese milde und herablassend. Jene will gesucht werden und ist nur den „weisen“ verständlich, diese will allgemein erkannt sein; jedoch ist das gefällige, das ihr zukommt, nicht beabsichtigt, sondern unbewusste wirkung.

Es ist deutlich, dass trotz der zweiteilung Winckelmann nichts von der idealen antiken höhe der Grazien nachlässt. Auch hier steht er fernab von jenem Grazienbegriff, der in der gleichzeitigen dichtung und theorie allgemein geltend ist. Er hält sein auge unverwandt auf die antike kunst gerichtet, und was er dort sieht, hält er den zeitgenossen als ideal entgegen.

Auffallend ist, dass er nun doch dem hohen stil, dem er knapp zuvor die grazie abgesprochen hat, grazie zuweist, und zwar die erste, die hohe, unsinnliche. Die künstler des schönen stils haben zu der ersten grazie die zweite gesellt, indem sie versuchten, „die hohe Schönheit mit einem sinnlicheren Reize zu begleiten, und die Grossheit durch eine zuvorkommende Gefälligkeit gleichsam geselliger zu machen.“ Aus diesem satz geht zunächst eine weitere bestätigung dessen hervor, dass sich Winckelmann auch die irdische grazie mit hoheit und grösse verbunden dachte. Dann aber wird die himmlische grazie mit hoher schönheit und grossheit geradezu gleichgestellt. Das schliesst vor allem einen widerspruch in sich. Denn die hohe schönheit wird in völligem gleichgewicht der seele, die hohe grazie in seelischer bewegung gesucht. Wollen wir auch kein völliges zusammenfallen der begriffe annehmen, bei dem der unterschied zwischen schönheit und grazie überhaupt aufgehoben würde, sondern die hohe grazie als eigenschaft der hohen schönheit gelten lassen, so bleibt trotzdem ein widerspruch, da das eben berührte gleichgewicht der seele nach Winckelmann grundsatz des hohen stiles gewesen ist, womit sich seelische bewegung nicht verträgt.

Ein beispiel für die zweite grazie giebt Winckelmann in der beschreibung des Antinous im Belvedere (s. 409): „In dem Gesichte des Apollo herrschet die Majestät und der Stolz, hier aber ist ein Bild der Gratie holder Jugend, und der Schönheit blühender Jahre, mit gefälliger Unschuld und sanfter Reizung gesellet, ohne Andeutung irgend einer Leidenschaft, welche die Übereinstimmung der Theile und die jugendliche Stille der Seele, die sich hier bildet, stören könnte.“ Was in der theorie etwas unbestimmt war, tritt hier zu einem lebendigen bild zusammen. Holde jugend, gefällige unschuld, sanfte reizung sind für sinnliche und seelische anmut recht charakteristische bezeichnungen, die der anakreontischen poesie geläufig sind. Das hohe und grosse tritt ganz zurück.

Wie bemerkt, wurde Winckelmanns aufsatz Über die grazie in den werken der kunst auch in französischer fassung veröffentlicht.

Er erlitt dabei einige veränderungen. An stelle der drei einleitungssätze tritt im französischen ein längerer teil, der sich mit dem wesen der grazie beschäftigt und gleich beginnt: „La regularité, l'ordre et la proportion constituent la Beauté. La Grace consiste dans le mouvement, mais dans des mouvemens légers, à peine perceptibles, et qui ne caractérisent que des passions tranquilles et douces.“ Eine solche definition ist in der deutschen fassung gar nicht enthalten; auch in der Geschichte der kunst ist eine direkte definition nicht gegeben. Leichte, kaum merkbare bewegungen, die ruhige und sanfte leidenschaften ausdrücken, bilden die grazie. Ich kann nicht entscheiden, ob diese definition sowie die anderen änderungen von Winckelmann selbst herrühren. Dass Winckelmann gleich im folgenden als beispiel der anmut eine junge schäferin gewählt haben sollte, die kränze flicht oder träumerisch am bachesrande sitzt, scheint mir seinem ganz antik angehauchten anmutbegriff nicht recht zu entsprechen. Starke und entschiedene ausdrücke, heisst es ferner im französischen text, stossen die grazie zurück, die den eindruck von etwas unbekanntem macht (je ne sçai quoi de vague). Der schlaf schliesst die bewegung nicht aus, in der wir die anmut bestehen lassen; als beispiel dient die schlafende Venus des Tizian. Die schlafende schöne ist in der galanten und anakreontischen dichtung sehr beliebt und wird auch mit dem Grazienmotiv verbunden. In der theorie kommt erst Schiller wieder auf anmut im schlafe zu sprechen, der sie aber nur bedingungsweise zugiebt. Die übrigen änderungen sind nicht wesentlich; sie bestehen zumeist in auslassungen, gelegentlich in kürzeren zusammenfassungen des deutschen textes.

Nun äussert sich nach Winckelmann auch ein Franzose wieder über die anmut und zwar eben Watelet, dessen artikel in der Encyklopädie wir schon kennen. 1760 erschien in Paris sein erwähntes gedicht L'art de peindre, das 1761 neuerdings herausgegeben wurde, in Amsterdam, vereint mit den lateinischen gedichten über dasselbe thema von Du Fresnoy und Abbé Marsy.[1]) In den „réflexions“ dazu kommt er auf die anmut zu sprechen.[2]) Ein bemerkenswerter wechsel in den ansichten zwischen dem früheren artikel und den jetzigen darlegungen springt in die augen.

---

[1]) Vgl. Biographie générale, 46. band, sp. 591.

[2]) Die betreffende stelle ist abgedruckt in den „Graces“, s. 157.

Früher bestand ihm die anmut im vollkommenen bau und richtigen verhältnis der glieder, in dem masse, das sie haben müssen, entsprechend ihrem gebrauche. Jetzt findet er eben darin schönheit (s. 158): „Je crois que la beauté consiste dans une conformation parfaitement relative aux mouvemens qui nous sont propres.“ Und die grazie? „La grace consiste dans l'accord de ces mouvemens avec ceux de l'âme.“ Das seelische element wird herausgegriffen und gleich stark betont. Körperliche und seelische bewegungen müssen einander entsprechen. Am meisten ist dies in der kindheit und der jugend der fall, wo die seele frei und unmittelbar auf die triebfedern des ausdruckes wirkt. Einfache seelenbewegungen und geschmeidige, gelehrige glieder müssen zusammenwirken, um anmut hervorzurufen.

Von seelischen bewegungen kommen daher ganz unbestimmte oder zu verwickelte und heftige leidenschaften selten oder gar nicht in betracht. Dagegen naivetät, arglose neugier, der wunsch zu gefallen, natürliche freude, bedauern und selbst die klagen und thränen, die der verlust eines geliebten objektes verursacht, sind für grazie empfänglich, weil alle diese bewegungen einfach sind.

Kindheit und jugend, haben wir schon gehört, sind das eigentliche alter der grazie. Besonders aber kommt sie dem weiblichen geschlechte zu, das körperlich schmiegsamer, seelisch empfindlicher ist, und dem der wunsch zu gefallen zum teil unbewusst und notwendig inne wohnt, dem system der natur entsprechend. Das reifere alter verhält sich abweisend gegen die grazie, das greisenalter ist ihrer beraubt. Watelet sucht das zu erklären. In der kindheit und jugend ist die wirkung der seele auf die bewegungen des körpers noch unmittelbar und frei, sodass körperliche und seelische bewegungen übereinstimmen und die leichte ungezwungene bewegung thatsächlich ein spiegel einfacher seelenbewegungen ist. Bei zunehmender stärkung und erhellung des verstandes, beim hinzutreten der überlegung wird dies anders. Es wird erfahrung erworben und man lässt den inneren bewegungen nicht mehr die herrschaft, die sie natürlicherweise über die züge, die geberden und die handlungen haben würden. Dazu kommt im reiferen alter, dass auch die äusseren triebfedern an fügsamkeit und geschmeidigkeit verlieren, während im greisenalter endlich die erkaltete seele nur langsam ihre befehle giebt, die nur mehr mit mühe befolgt werden. Aus dem oben gesagten ergiebt sich auch, dass anmut sich mit künstelei und affektation nicht verträgt.

Das bisher vorgetragene zeigt schon, welch bedeutenden schritt Watelet gethan hat, um dem wesen der anmut näher zu kommen, im vergleich zu seinem artikel in der Encyklopädie. Ob er diesen schritt selbständig gethan hat, ob er dabei beeinflusst ist und von wem, vermag ich nicht entschieden festzustellen. Dass er die abhandlung Winckelmanns noch vor vollendung und herausgabe seines gedichtes kannte, ist nicht sicher. Allerdings aber dünkt es mich wahrscheinlich, dass er von Winckelmann zu eigenen untersuchungen angeregt wurde, einiges von ihm übernahm, anderes selbständig fortbildete, teilweise im gegensatz zu ihm.

Besteht für Winckelmann grazie in leichten, schönen bewegungen, die nur ruhige und sanfte leidenschaften charakterisieren, so sucht sie Watelet in der übereinstimmung jener körperlichen bewegungen mit denen der seele. Sagt Winckelmann von der grazie: „elle agit dans le calme et la simplicité de l'ame", so ist auch bei Watelet „la simplicité et la franchise des mouvemens de l'ame" erforderlich. Heisst es bei jenem: „le feu des passions et de l'imagination l'obscurcit", so führt dieser aus: „l'incertitude, la réserve, la contrainte, les agitations compliquées et les passions violentes, dont les mouvemens sont en quelque façon convulsifs, n'en sont pas susceptibles." Legt jener dar: „elle regne avec la plus grande autorité dans un beau corps", so hat dieser dafür: „les graces ... empruntent une valeur infinie de la plus parfaite conformation." Findet sich bei jenem: „elle fuit toute espèce d'affectation et de contrainte", so entbehrt auch dieser desselben gedankens nicht: „ce sexe ... offre aussi, lorsqu'il échappe à l'artifice et à l'affectation, les graces dans l'aspect le plus séduisant."

Aber gleich hier bietet sich ein anhaltspunkt, um die wesentliche verschiedenheit der ansichten bei beiden darzulegen. Watelet hält daran fest, dass überhaupt bei dem verhältnis von körper- und seelenbewegungen verstand und überlegung keine rolle spielen dürfen, Winckelmann hingegen verlangt direkt erziehung zur anmut: „la Grace se forme par l'éducation et par la réflexion"; er stimmt hierin bekanntlich mit Shaftesbury und Hogarth überein. Watelets grazie ist unbewusst, naiv, darum bringt er sie mit naivetät in verbindung (siehe oben). Auch in einigen anderen, weniger bedeutsamen punkten gehen ihre ansichten auseinander, ohne dass wir uns darauf weiter einlassen wollen. Was Watelet mehr hat als Winckelmann, ist zunächst die zuweisung der anmut an kindheit, jugend, vorzugsweise im weiblichen geschlecht, meines wissens hier

zum erstenmal ausgesprochen.[1]) Aber noch eine andere scharfsinnige bemerkung soll hier verzeichnet werden. Die empfindung der anmut ist ihm etwas subjektives, wie für Hutcheson die der schönheit. „Les graces sont plus ou moins apperçues et senties, selon que ceux aux yeux desquelles elles se montrent, sont eux-mêmes plus ou moins disposés à en remarquer l'effet.“ Nicht jedermann ist gleich befähigt, die anmut zu empfinden. Er will damit hier nicht gesagt haben, dass dem einen menschen mehr, dem andern weniger anmutsinn eigne, sondern meint, dass die empfindung der anmut einer person schritt halte mit dem anteil, den man an dieser nehme. Er führt ein beispiel an. Ein junges, anmutiges mädchen wird von einem gleichgiltigen mann erblickt. Ihre anmut trifft die augen des betrachters. Nehmen wir an, es sei dieser mann des mädchens vater, so wird er klarersehend für die anmut der tochter sein als der fremde mann. Am grössten aber wird die empfindung bei dem liebenden sein. Allerdings tritt ein zweites hinzu. Auch an dem mädchen werden mehr seelenregungen zum ausdruck kommen, je nach dem anteil, den sie an dem manne nimmt, und werden mehr anmut erzeugen.

Es ist deutlich, dass hier anmut und liebe theoretisch in zusammenhang gebracht werden. Schon bei Shaftesbury war die verinnerlichung der liebe vorgenommen worden, ebenso bei Hutcheson; beide thaten es vom standpunkt der schönheit aus. Die schönheit ist ausdruck des geistigen; sie wirkt daher auf den geist. Hutcheson hat das genauer auseinandergesetzt; die schönheit als ausdruck eines seelischen muss bei verschiedenen menschen, ihren verschiedenen seelischen eigenschaften entsprechend, verschiedene wirkung, also zuneigung hervorbringen. Liebe kann umgekehrt auch der körperlichen schönheit in den augen des liebhabers einen grösseren reiz, einen höheren glanz verleihen.

Was bei Hutcheson allgemein schönheit, ist bei Watelet anmut, nämlich die äusserung des seelischen; und liebe steht in

---

[1]) Ein gefühl dieser thatsache spricht aus einer äusserung De Piles' (Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen. Aus dem Französischen des Herrn Roger von Piles übersetzt. Leipzig 1760, s. 229): „Die Stellung muss dem Alter, dem Stande der Person, und ihrem Temperamente angemessen seyn. Bey Mannspersonen, und bejahrten Frauenzimmern, muss sie gesetzt, majestätisch, und manchmal trotzig seyn: bey Frauenzimmern überhaupt muss sie eine edle Einfalt und Unschuld, und eine bescheidene Munterkeit zeigen; denn die Bescheidenheit muss der Charakter der Frauenzimmer seyn. Dieser Reitz ist tausendmal mächtiger, als das verbuhlte Wesen“ . . .



doppelter beziehung zu ihr. Sie macht den liebenden empfänglicher für die anmut des geliebten wesens. Sie bringt andrerseits einen ausdruck der seelenregungen hervor, der angenehmer, allgemeiner und fühlbarer ist als jeder andere, und in dem die beziehung von seele und körper, die die anmut entstehen lässt, intimer und genauer übereinstimmend ist. Daher bei den alten die stete verbindung von Venus, Amor und den Grazien.

Einer abhandlung möchte ich noch erwähnung thun. P. André handelt über die Grazien im 2. teile seines Essai sur le Beau.[1]) Er geht von den Grazien selbst aus und berichtet, was Seneca (De benef. l. 1 cap. 3) und Natalis Comes über sie sagen. Er versteht unter Grazie nicht die absolute schönheit eines gegenstandes, sondern jene art empfindungsvoller schönheit, deren anblick in der seele einen eindruck von freude oder zufriedenheit verbreitet: „cette sorte de beauté sensible dont la vûe répand dans l'âme une impression de joie ou de contentement.“ Nun teilt er die anmut in die des körpers und die des geistes. Körperliche anmut kommt auch unbelebten wesen zu; lebende anmut ist aber wirkungsvoller, weil sie nicht nur die augen entzückt, sondern auch das herz rührt. Vor allem kommt diese anmut dem menschen zu; sie äussert sich im gesichte, der haltung und dem benehmen (manières). Ein geistiges element tritt aber hierbei nur insofern zu tage, als die anmut des benehmens eine verständige seele voraussetzt, welche die bewegungen des körpers regelt, die sie belebt.

Unter anmut des geistes ist zu verstehen, dass in den reden eine denkart, eine empfindung, eine ausdrucksweise erscheint, die so angenehm ist, dass wir von den worten gerührt werden. Auch hierbei will er ein wenig kultur zu einem guten grund natürlicher anlage beigefügt haben (un peu de culture à un bon fond de génie naturel). Am deutlichsten zu beobachten ist sie in den geisteswerken, zumal in der dichtung; ihre quellen sind imagination und coeur, und keine materie, keine wissenschaft giebt es, die für anmut nicht empfänglich ist.

Das ist in kurzem der inhalt der weitschweifigen abhandlung Andrés. Hervorzuheben ist zunächst die trennung von körperlicher und geistiger anmut, letztere gleichbedeutend mit Voltaires grace de la diction. André ist ein bezeichnender vertreter jener richtung, die alles gewicht auf den geist (esprit) legt und das gemüt zurück-

[1]) Paris, 1763, s. 116; abgedruckt ist sie in den „Graces“, s. 273 ff.

treten lässt. Zur natürlichen anlage muss bildung treten, das hat er mit andern gemein. Doch hat bei ihm in erster linie nur das verstandesmässige geltung. Eine verständige seele muss die bewegungen des körpers regeln. Für seine auffassung der rolle, welche das herz (coeur) spielt, ist ein satz bezeichnend, worin er die grace de l'esprit auch mathematischen wie physikalischen wissenschaften zuweist. „Les parties sensibles des Mathématiques, l'Optique, la Musique, l'Astronomie, la Géographie, en nous découvrant partout une Intelligence bienfaisante, qui veille sans cesse à nos besoins, et même à nos plaisirs, n'offrent-elles point au coeur les objets les plus capables de l'affectionner?"

Das nüchterne dieser anschauungsweise liegt auf der hand. Das herz wird gerührt auf dem umweg über den verstand, durch die entdeckung eines wolthätigen verstandes, der für unsere bedürfnisse sorgt, „und sogar für unser vergnügen", wird schüchtern hinzugefügt. — So steht André der entwickelung, die der anmutbegriff bisher in England und Deutschland genommen hat, und auch in Frankreich bei Watelet, schroff gegenüber. Und doch ist seine anschauung nicht bloss auf seine zugehörigkeit zur Societas Jesu zu beziehen, sondern grossenteils vielleicht auch ausfluss eigentlich französischer denkart und litteratur. Das 17. jahrhundert hatte in Frankreich mit der galanten dichtung den bel esprit auf den thron gehoben. Die bonne grace d'un bel esprit ist noch Andrés ideal; in England und Deutschland aber war die „schöne Seele" erwacht und ergriff die herrschaft im gleichen reiche der anmut.

Ich gehe nun wieder auf deutsches gebiet über und wende mich zu Chr. L. von Hagedorns Betrachtungen über die malerei (1762).[1] War Hagedorn schon im allgemeinen von grosser bedeutung für das kunstleben seiner zeit, so war er es in ganz besonderem masse für die Klotzische schule, die ihn abgöttisch verehrte, und für die damit eng verbundene Anakreontik. Er ist für uns von grösserem interesse, weil er der haupttheoretiker der Graziendichtung war und weil durch ihn eine deutliche verbindung zwischen theorie und praxis in bezug auf die anmut hergestellt wird. Klotz selbst schätzt ihn ausserordentlich hoch. Er nennt ihn einmal[2]) den mann, dem der genius der künste seine heilig-

[1]) Sie erschienen zuerst stückweise in der Bibliothek der schönen wissenschaften, bd. 6—9. Ich citiere nach der ausgabe Wien, Trattner, 1785.

[2]) Beytrag zur geschichte des geschmacks und der kunst aus münzen 1767, s. 52.

tümer aufgeschlossen habe. Ein andermal[1]) sagt er: „Wie viel ist nicht Sachsen, oder vielmehr ganz Deutschland den unermüdeten und grossmüthigen Bemühungen des Herrn von Hagedorn schuldig, welcher durch weise Anstalten und unsterbliche Werke den Eifer unserer Landsleute belebt, unserem Geschmacke die gehörige Richtung gegeben und allgemeine Vorschriften zur Empfindung des Schönen für uns und die Nachkommenschaft aufgezeichnet hat. Sein Grab wird noch der späte Enkel, welcher den Tag, dessen Morgenröthe unsere Augen vergnügt, im heitersten Licht sehen wird, dankbar mit Blumen bestreuen, und sein Andenken segnen." Justus Riedel nennt ihn und Winckelmann als diejenigen, nach denen er das kapitel über die grazie in seiner theorie gebildet habe.

Hagedorn geht in der 2. betrachtung des 1. teiles „Von dem Reize oder der Grazie insbesondere" auf verschiedene französische und italienische quellen zurück, wie De Piles, Felibien, Armenini, Crousaz und andere, deren schriften mir grösstenteils unzugänglich sind. Das wenige zugängliche bietet nichts für unsere zwecke. Es ist übrigens auch gleichgiltig, in wie weit er sich an seine quellen anlehnt. Dass er sich anlehnt, ist offenbar, und er ist für uns nicht als original wichtig, sondern als vertreter der herrschenden geschmacksrichtung in malerei und bildhauerei. Dass ein eigenes kapitel bei ihm, wie auch bei Mengs[2]) (Praktischer unterricht in der malerei) der grazie gewidmet wird, ist im zeitalter des Grazienkultus ganz natürlich. Zu bedauern ist nur, dass er sich aus seinen vorlagen keine einheitliche anschauung bilden konnte. Im allgemeinen vertreter eines blossen formideales, will er doch auch der seelischen schönheit gerecht werden, versteht es aber nicht, sich glatt aus der sache zu ziehen.

Zunächst vertritt er das recht, schönheit und reiz getrennt zu beobachten. Neben dem ausdruck reiz gebraucht er in gleicher bedeutung grazie und anmut. Bei der betrachtung der grazie geht er von der schönheit aus, die nach Armenini in völliger übereinstimmung der teile besteht.[3]) Diese übereinstimmung setzt eine

---

[1]) Über den nutzen und gebrauch der alten geschnittenen steine. 1768, s. 9.

[2]) Von Mengs erschienen 1762 in Zürich Gedanken über die schönheit und den geschmack in der malerei, hg. von Fuessli. Die andern schriften wurden erst nach seinem tod (1779) aus dem italienischen übersetzt und hg. von Prange, 1786.

[3]) Hagedorn befindet sich im übrigen auf dem boden der Baumgartenschen Ästhetik.

„ungezwungene Zusammenschickung“ der teile voraus, „die dem Ganzen eine Anmuth giebt, welche dem Schönen so unentbehrlich ist, als sie sich oft dem minder Schönen zugesellet.“ Indem er so schönheit ohne anmut nicht anzuerkennen scheint, müssen wir, seinem gedankengang entsprechend, die anmut auch eingeschlossen denken, wenn er die schönheit des menschlichen körpers aus drei bestandteilen zusammensetzt, aus dem richtigen verhältnisse der gliedmassen, der angenehmen und anständigen bewegung des körpers und der farbenmischung (für die malerei).

Der beigefügte satz: „Lairesse sucht in diesen drey Stücken die drey Grazien, die sich in der Venus Urania vereinigen“, giebt einerseits Hagedorns quelle an und berechtigte andererseits, wofern man alle Grazien als vertreterinnen gewisser anmutarten betrachten dürfte, zum schlusse, dass die anmut wenigstens nicht ausschliesslich in der schönheit der bewegung zu suchen sei, sondern auch in der ungezwungenen zusammenschickung der teile bestehe, die, wie von Hagedorn im weiteren ausgeführt wird, in kunstwerken den eindruck einer leichtigkeit in der verbindung macht. An einer späteren stelle (s. 31) wird dann ein übergang hergestellt von der leichtigkeit zur bewegung, indem Hagedorn sagt, geschmeidigere gliedmassen „vollbringen die Bewegungen des Körpers mit derjenigen Leichtigkeit und Ungezwungenheit, die von allem Reize unzertrennlich sind.“ Er erinnert hierin an Watelet.

Auch bei Hagedorn wird eine zweiteilung der anmut vorgenommen, aber in anderem sinne als bei Winckelmann. Er kennt zunächst die anmut im allgemeinen, weitesten sinne, deren alle, auch leblose geschöpfe und werke fähig sind; so zeigt sie sich dem künstler im schwunge der äste und dem angenehmen wurfe des gewandes. Diese anmut ist äusserlich, formell, bloss sinnlich. Neben ihr steht der reiz in seiner höchsten und strengsten bedeutung, „in so weit die inneren Bewegungen einer erhabenen und ihres himmlischen Ursprungs würdigen Seele mit der Schönheit der äusseren Bildung und der Wirksamkeit des Körpers übereinstimmen, und deren Ausdruck durch die Nachahmung des Künstlers mit jener scheinbaren Leichtigkeit, die nichts als die ungezwungene Natur verräth, glücklich erreichet wird.“

Wenn auch bei Hagedorn die eine grazie das seelische, die andere das sinnliche vertritt, wie bei Winckelmann, so sind die beiden auffassungen dennoch weit von einander entfernt. Hagedorns Grazien sehen aus, wie aus der idealen höhe Winckelmanns herunter-

gehoben ins moderne leben. Hagedorns hohe grazie könnte ungefähr Winckelmanns zweiter entsprechen. So weist auch dieser dem Apelles als meister des schönen stiles die zweite grazie (allerdings verbunden mit der ersten), jener die hohe zu. Hagedorns grazie im allgemeinen sinne ist überhaupt nur leichtigkeit und ungezwungenheit in erscheinung und bewegung.

Wie wenig diese auffassung aber das ergebnis eigenen denkens ist, wie viel mehr sie auf benutzung verschiedener ihm vorliegender quellen beruht, zeigen die ungleichmässigkeiten und widersprüche, in die er sich bei der durchführung seiner einteilung verwickelt.

Durch völlige trennung des reiz- und anmutbegriffes wäre es noch zu rechtfertigen, dass er zuerst die anmut sich auch auf leblose geschöpfe und werke erstrecken lässt, während er bald darauf sagt, dass wir den reiz insgemein auf menschliche bilder einschränken. Allein hierbei hat es nicht sein bewenden. Lässt er das einemal die anmut aus der ungezwungenen zusammenschickung der teile hervorgehen, wobei dann auch leblose gegenstände in betracht kommen können, so sagt er am schlusse der ersten betrachtung, dass die bewegungen der seele der körperlichen schönheit anmut und würde verleihen. Am deutlichsten vielleicht spricht er das wesen des reizes und der anmut an einer späteren stelle (II, s. 18) aus: „Denn was ist der Reiz in dem eigentlichen Verstande anders als die der Schönheit zustimmende Bewegung? Diese Bewegung wird durch eine Seele gelenkt, deren Ausdruck das Rührende, die Seele der Kunst wird." Ein schöner körper ohne seele, sagt er weiter zum schlusse der ersten betrachtung, würde unsere empfindungen ebensowenig reizen, als uns die wächsernen abgüsse menschlicher bilder zu rühren pflegen. — Führt er den reiz der kindheit und jugend als beispiele der allgemeinen äusseren anmut an, so leitet er wenige seiten zuvor eben denselben reiz aus „sittlichen verhältnissen" her, die einfluss auf das ganze wesen der person haben und ihre bewegungen bestimmen.

So kreuzen sich beseelte schönheit und blosse formschönheit, beziehungsweise anmut des leblosen, und hinterlassen recht störende spuren ihres zusammentreffens. In zweierlei hinsicht ist das grazienkapitel Hagedorns lehrreich. Erstens zeigt es, was unseren zwecken allerdings ferner steht, wie weit Winckelmanns standpunkt von dem herrschenden kunstgeschmack entfernt war, zweitens ist es charakteristisch für die ungeklärtheit der herrschenden ansichten. Auch in der dichtung der zeit ist ein solches nebeneinander von seelischem

und sinnlichem zu beobachten. Theorie und dichtung stehen gerade für den anmutbegriff in engem zusammenhang, und bei Hagedorn wird dies besonders deutlich dadurch, dass die beispiele, an denen er seine theoretischen ausführungen erläutert, fast durchgehends motive der anakreontischen dichtung sind. Er sagt: „Die Grazie erscheint in den Reizungen der Aspasia und in der trotzigen Stellung des Kämpfers, der sich zum Angriff anschicket. Sie begleitet die Majestät auf den Thron, und verschönert Liebe und Gesang in niedern Hütten. Sie strahlet nicht nur aus den Augen der Göttin der Liebe, sondern, wenn sich diese auch als eine Nymphe der Jagd verkleidet, giebt sie sich dem Aeneas an dem blossen Gange zu erkennen.[1]) Die Grazie schmücket aber auch das Haar der thessalischen Nymphe mit wenig wohlgewählten Blumen, und veredelt die Stellung der nachlässig ruhenden Schäferin, die sinnend auf ihren Daphnis wartet. Sie gauckelt um die sich selbst gelassene schöne Jugend; mischet sich in das unschuldige Spiel der dreisten kleinen Knaben, und verbreitet die liebliche Röthe der Schamhaftigkeit auf der blühenden Wange des schüchternen Mädchens. Sie schenkt sich den Töchtern, die oft des Geschenkes unbewusst sind, und weicht von den Müttern, die übertriebenen Moden und der Schminke fröhnen. Sie verwandelt sich gleichwohl dem sittsamen Alter, das keine Ansprüche auf sie macht, zu Liebe, in das ehrwürdige Ansehen, das die zärtliche und vernünftige Mutter noch in der Matrone finden, und die Stirne des wohlverdienten Greises, der wohlgezogene Enkel umarmet, sich noch mit jugendlicher Heiterkeit aufklären lässt."

Daran anknüpfend sei versucht, die hauptzüge der anmut am menschen, die Hagedorn nennt, herauszuheben. Auf den menschen ist insgemein der reiz eingeschränkt. Die kindheit und die blühende jugend sind das eigentliche alter der anmut, denn „geschmeidigere Gliedmassen gehorchen den sanften Neigungen der Unschuld und sorgenfreyen Munterkeit, und vom Froste des Alters entfernt, vollbringen sie die Bewegungen des Körpers mit derjenigen Leichtigkeit und Ungezwungenheit, die von allem Reize unzertrennlich sind." Im alter wird die anmut zur ehrwürdigkeit, in der jugend aber herrscht sie unbewusst mit sanfter unschuld und sorgenfreier munterkeit. Sie zeigt sich im kinderspiel und in der schamhaften

[1]) Vgl. hierzu „Criton, ou de la grace et de la beauté. Extrait d'un Dialogue traduit librement de l'Anglois (Les Graces, s. 225): „Je crois même qu'il n'a point voulu faire entendre autre chose, lorsqu 'il dit qu' Enée reconnut la Déesse, sa mère, sous son déguisement, à son air seul, à son port."

schüchternheit des mädchens, sie zeigt sich im gange und in der nachlässigen ruhelage der liebenden schäferin. Sie strahlt aus den augen und wohnt im einfachen blumenschmuck, der das haar ziert.

Noch eines ist bemerkenswert. Theoretisch wird kein unterschied gesetzt in der zuteilung der anmut an beide geschlechter. Winckelmann macht auch praktisch keinen unterschied; ihm wohnt die anmut ebenso in der statue des Antinous wie in einem Venusbildwerk. Hagedorn hat zwar gemerkt, dass ihm kindheit und jugend die meisten beispiele des reizes geboten haben, es scheint ihm aber nicht deutlich ins bewusstsein getreten zu sein, dass fast alle seine beispiele dem weiblichen geschlechte entnommen sind. Abgesehen von den „kleinen knaben“, wo der geschlechtsunterschied noch nicht hervortritt, und dem greis, wo nur mehr ehrwürdigkeit vorhanden ist, bleibt ein einziges direktes beispiel, die trotzige stellung des kämpfers, der sich zum kampf anschickt, das sich in seiner umgebung ziemlich seltsam ausnimmt.

Den grund dafür aufzudecken, dass die anmut hauptsächlich dem weiblichen geschlechte zukomme, hat Watelet, an den Hagedorn übrigens in mehreren punkten erinnert, versucht. Über einen allgemeinen satz kommt er aber nicht hinaus. In England wieder ist durch Burke die lösung dieser frage angeregt, in Deutschland durch Kant verwirklicht worden.

Es liegt uns also wieder ob, den blick zurückzuwenden nach England, wo den anregungen der moralphilosophen in den fünfziger jahren eine ästhetik entsprosst, die in Burke, Gerard und Home ihre hauptsächlichen vertreter findet. 1756 erscheint Burkes epochemachende jugendschrift „A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful“, sowie Gerards „Essay on taste,“ 1762—1765 treten Homes „Elements of criticism“ in die öffentlichkeit. Burke widmet der Grace einen eigenen, allerdings sehr kurzen abschnitt, den 22. des III. teiles, der die anmut als etwas ganz äusserliches darstellt. Er lautet in der übersetzung[1]: „Der Begriff des Anmuthsvollen oder der Grazie ist nicht sehr von dem Begriffe des Schönen verschieden; sie bestehen beyde fast aus einerley Stücken. Das Anmuthsvolle ist ein Begriff, der sich auf Stellung und Bewegung beziehet. Wenn diese beyde anmuthig seyn sollen: so wird erfordert, dass sie nicht das Ansehen von Schwierigkeit haben; es wird erfordert, dass der Körper keine gewaltsame

[1]) Riga, Hartknoch, 1773.

Biegung mache; dass alle Theile in so einer Lage gegen einander bleiben, dass keiner von den andern gehindert werde, und nirgends scharfe Ecken, und plötzliche Brüche zum Vorschein kommen. In diesem leichten Falle der Glieder, in dieser Rundung, in dieser Delikatesse der Stellung und Bewegung, besteht die ganze Zauberkraft der Grazie, und was man das je ne sçai quoi nennt; wie jeder finden wird, der die Mediceische Venus, den Antinous, oder irgend eine andere Statue, die als ein Muster der Grazie berühmt ist, aufmerksam betrachtet."

Sowol im originaltext[1]) wie in der übersetzung ist mir nur die 5. erweiterte auflage des werkes zugänglich. Eine wesentliche änderung ist nirgends vorgenommen worden, sagt Burke selbst, und dass der abschnitt über die grazie davon betroffen wurde, glaube ich deshalb nicht, weil er nichts anderes bietet, als was Burke bei Hogarth vorfand, dessen Analysis nicht lange zuvor erschienen war und auf dessen schönheitslinie er einige seiten vorher[2]) eingeht.

Wie Hogarth die linien der schönheit und des reizes durchaus nicht stets auseinanderhält, will auch Burke beide begriffe nicht eigentlich für getrennt angesehen wissen. Die beschränkung auf stellung und bewegung tritt auch bei Hogarth hervor; und wie bei diesem wird die zauberkraft der grazie in der leichtigkeit bei der bewegung der glieder gesucht. Wie sich Hogarth gegen das je ne sçai quoi als modeausdruck für den reiz wendet und mit zuversicht das unbestimmte abgegrenzt zu haben glaubt, meint auch Burke in seiner erläuterung die zauberkraft dessen festgebannt zu haben, „was man jenes je ne sçai quoi nennt."

Diese ganz äusserliche betrachtungsweise könnte uns befremden, doch erklärt Burke ausdrücklich zuvor (III, 1), dass er sich bei der betrachtung der schönheit bloss auf die sichtbaren eigenschaften der dinge einschränke, „um einen Gegenstand einfacher zu machen, der uns nothwendig verwirren muss, wenn wir alle Ursachen von Zuneigung, alle Eigenschaften der Dinge, durch welche sie Liebe erregen können, es sey vermöge des natürlichen Eindrucks, den sie bey ihrem Anblick machen, es sey vermöge der Betrachtungen, die wir über sie anstellen, dazu rechnen wollen." Dieses bedenkliche ausweichen führt denn auch dazu, dass er bei der suche nach der wahren ursache der schönheit an der oberfläche haften bleibt.

---

[1]) Burke, Works, Boston 1839.
[2]) Im 15. abschnitt des III. teiles.

Das schöne hat seine ursache in eigenschaften der körper, die vermittelst der sinne auf die seele wirken. Solche eigenschaften sind: kleinheit der gegenstände, glätte, stufenweise abwechslung, zartheit, reine, aber nicht zu starke farben; sie vereinen sich in einem schönen gegenstande. Dies gilt ebenso für die grazie. Nirgends wird ausgesprochen, dass das schöne die erscheinungsform eines geistigen gehaltes sei.

Hatten die englischen moralisten das schöne und gute vollständig identifiziert, so tritt Burke (III, 11) dieser begriffsverwirrung kräftig entgegen. Er stellt sich seinerseits auf den standpunkt, seelische schönheit zwar anzuerkennen, aber sie unabhängig von der körperlichen zu betrachten. Freilich liegt erst in ihrer vereinigung die höchste menschliche schönheit. So heisst es in dem abschnitte „physiognomie“ (III, 19): „Die Denkungsart und der Charakter geben dem Gesichte gewisse Züge, die, da man ihre Verbindung mit jenen bemerkt hat, vermögend sind, den Eindruck eines wohlgestalteten Körpers durch den Eindruck einer liebenswürdigen Seele zu verstärken. Um also eine vollkommene menschliche Schönheit hervorzubringen, und dieser Schönheit ihren vollen Einfluss zu verschaffen, muss das Gesicht solche gütige liebenswürdige Eigenschaften ausdrücken, wie sie mit dem sanften, glatten und zarten der äussern Form übereinstimmen.“ Dasselbe gilt vom auge als einem besonderen teil der physiognomie.

Inwieweit sich der begriff schönheit auf die eigenschaften der seele und auf die tugend anwenden lässt, darüber handeln der 10. und 11. abschnitt des III. teiles. Der gegensatz: erhaben und schön wird auch auf die tugenden angewendet. Neben den grossen, bewunderungswürdigen tugenden giebt es sanftere; und diese sind es, „welche unser Herz einnehmen, und in uns die Empfindung von etwas liebenswürdigem erregen, z. E. ein gefälliger, nachgebender Charakter, Mitleiden, Freundlichkeit, Gutthätigkeit: obgleich diese letztern in der That von geringerer Wichtigkeit für das Beste der Gesellschaft, und von einer mindern Würde sind. Aber eben deshalb gefallen sie uns desto besser.“ Diese sanfteren tugenden werden zwar nach dem früheren zur schönheit und grazie nicht erfordert, machen sie aber erst vollkommen, indem sie in den bewegungen des körpers, insbesondere im gesichte und in den augen sichtbar werden. Da aber schönheit der bewegung der grazie zugehört, so fallen auch jene sanften tugenden vorzüglich in deren gebiet.

Von der grundsätzlichen verschiedenheit des standpunktes abgesehen, den Burke und die moralphilosophen gegenüber dem verhältnis von schönheit und tugend einnehmen, muss es als entschiedener fortschritt bezeichnet werden, dass auch in den seelischen eigenschaften eine trennung vorgenommen wurde, die der in der äusseren schönheit entsprach. Da der gegensatz trotz der worte schön und erhaben schliesslich doch auf anmutig und erhaben (würdig) hinausläuft, so wurde in der theorie hier der boden gelegt zur betrachtung der seelischen anmut und das allgemeine, früher gelegentlich recht starre tugendideal auch theoretisch aufgelöst, nachdem die dichtung darin schon vorausgegangen war. In dieser auflösung und in den folgerungen, die Kant daraus zog, liegt Burkes bedeutung für die geschichte des anmutbegriffes.

Wie bei Shaftesbury und den moralphilosophen steht auch bei Burke schönheit (anmut) und liebe in näherer und zwar wesentlicher beziehung. In seinem system entspricht das erhabene dem triebe der selbsterhaltung, das schöne dem triebe zur gesellschaft, der liebe im allgemeinen sinne, und vorzüglich der geschlechtsliebe (I, 10). Da der mensch nicht gleich dem tiere zu einer herumschweifenden liebe bestimmt ist, muss er etwas haben, wonach er einer besonderen person den vorzug geben kann. Sinnlich muss diese eigenschaft sein, um geschwind, kräftig und sicher zu wirken. Zum andern geschlecht überhaupt wird der mann durch das naturgesetz geleitet; aber seine neigung gegen besondere personen wird nur durch schönheit gefesselt.

So wird denn die schönheit (III, 1) als diejenige eigenschaft oder diejenigen eigenschaften eines körpers definiert, durch die er liebe oder eine dieser ähnliche leidenschaft erregt. Diese wirkung wird im anschluss daran als seelisch hingestellt. „Ich unterscheide ferner Liebe, d. h. das Vergnügen, welches der Seele das Anschauen des Schönen in jeder Gattung macht, von Begierde oder sinnlicher Lust, dem heftigen Bestreben der Seele, dasjenige zu besitzen, was ihr nicht als schön, sondern aus ganz andern Ursachen gefällt.“

Ich muss daher Hettner entgegentreten, der sagt[1]), für Burke seien die ursachen wie die wirkungen des schönen roh sinnlich. Die ursachen sind ihm allerdings rein sinnlich, und das seelische element wird nur als hinzukommend gewünscht; für die wirkung aber ist die beziehung zur seele deutlich ausgesprochen. Eine ver-

[1]) Geschichte der englischen litteratur, 5. auflage, s. 400.



mittelung durch die sinne muss stattfinden, und diese physiologisch zu erklären, giebt sich Burke allerdings alle mühe und legt ein hauptgewicht darauf.

Der mächtige eindruck des Burkeschen buches hat in Deutschland im jahre 1764 Kants Beobachtungen über das gefühl des schönen und erhabenen hervorgerufen. Schon der titel zeigt, dass er von dem Burkeschen grundgedanken der zweiteilung des ästhetischen ausgeht, den er übrigens etwas veränderte, indem er der empfindung des erhabenen nicht so unmittelbar furcht oder schrecken zu grunde legte. Nach Burke erweckt das erhabene furcht, das schöne liebe. Kant sagt, das erhabene rührt, das schöne reizt; beides sind angenehme empfindungen, die von anderen als anmut und würde unter dem gemeinbegriff des schönen vereint werden. Burke hat zwar schönheit und grazie für ziemlich gleichbedeutend erklärt, letztere aber doch als eigenen ästhetischen begriff aufgestellt und in seiner sprunghaften weise recht unvermittelt seiner erläuterung der schönheit angehängt. Wie aber Burke beide im übrigen nicht getrennt behandelt, so ist auch bei Kant anmut in der schönheit inbegriffen: das schöne reizt. Besonders im 3. abschnitt, wo er den gegensatz von erhabenem und schönem im verhältnis der beiden geschlechter behandelt, tritt die schönheit des weibes so als anmutige schönheit heraus, dass wir ein recht haben, wo es nicht ausdrücklich anders gesagt wird, schönheit als grazie zu betrachten.

Auf das formale, äusserliche des schönen und erhabenen lässt sich Kant gar nicht tief ein. Nach dem ersten, allgemeinen, einleitenden abschnitt geht er sofort zur anwendung auf den menschen überhaupt, auf das verhältnis der geschlechter und der nationalcharaktere. Um das seelische vor allem handelt es sich ihm, es liegt ihm daran, das schöne und erhabene in den menschlichen charakteren nachzuweisen. Er geht auch darin von Burke aus, kommt aber weit über diesen hinaus, der nebenbei behandelt, was Kant zur hauptsache macht. Kleinheit der gegenstände, glätte, stufenweise abwechselung u. s. w. vereinen sich bei Burke, um die wirkung des schönen, das ist liebe, hervorzurufen. Daran erinnert Kant nur, wenn er sagt[1]), das erhabene muss jederzeit gross, das schöne kann auch klein sein. Bei Burke ist die kleinheit gefordert. Kant fügt diesem satz gleich hinzu, das erhabene muss einfältig, das schöne kann geputzt und geziert sein.

---

[1]) Riga, Hartknoch, 1771, s. 3.





Damit ist die äussere schönheit abgethan, die ihre geltung überhaupt erst erlangt, wenn sie beseelt ist. „Ein proportionierlicher Bau, regelmässige Züge, Farben von Auge und Gesichte, die zierlich abstechen, lauter Schönheiten die auch an einem Blumenstrausse gefallen und einen kalten Beyfall erwerben. Das Gesicht selber sagt nichts, ob es gleich hübsch ist, und redet nicht zum Herzen“ (s. 65).

In übereinstimmung mit früheren definitionen der anmut steht folgender satz Kants (s. 51), dem nur die entsprechende bezeichnung für den begriff der schönheit der handlungen fehlt: „Zur Schönheit aller Handlungen gehört vornehmlich, dass sie Leichtigkeit an sich zeigen und ohne peinliche Bemühungen scheinen vollzogen zu werden . . . Tiefes Nachsinnen und eine lange fortgesetzte Betrachtung sind edel, aber schwer, und schicken sich nicht wohl für eine Person, bey der ungezwungene Reize nichts anderes, als eine schöne Natur zeigen sollen.“

Einen recht wesentlichen fortschritt in der theoretischen erkenntnis der anmut habe ich schon oben angedeutet, dass Kant nämlich im allgemeinen dem weiblichen geschlecht das schöne, anmutige, dem männlichen hingegen das erhabene, edle zuweist. Gefühlt war das schon lange: Venus und die Grazien sind weiblichen geschlechtes. Bei L. v. Hagedorn ist eine empfindung dafür zu spüren. Watelet hat sich darüber geäussert. Aber in voller bestimmtheit und klarheit ist es hier zum erstenmal ausgesprochen und philosophisch begründet; wesentlich ist, dass diese trennung der geschlechter nicht so sehr in bezug auf die sinnliche erscheinung als auf ihre seelischen eigenschaften vorgenommen wird. Burke hat die tugenden in hohe und sanfte geteilt. Kant giebt jene den männern, diese den frauen.

Denn er schliesst sich in dieser unterscheidung der seelischen eigenschaften ganz an Burke an (s. 19 ff.). Die auf grundsätze gebauten tugenden sind die echten, sind erhaben und ehrwürdig. Burkes „sanfte tugenden“, mitleiden, gefälligkeit, sind beide von minderer güte; sie beruhen auf einem allgemeinen, wolwollenden triebe, der aber, weil er nicht durch grundsätze geregelt ist, selbst zum unrecht führen kann. Diesen liebenswürdigen sittlichen eigenschaften kommt die bezeichnung schön und reizend zu. Ein gemüt, in dem diese empfindungen regieren, nennt man ein gutes herz, und den menschen von solcher art gutherzig. Als schöne eigenschaften flössen sie liebe ein (s. 10).

Diese tugenden also sind das gebiet der frau, der (s. 76) „feine

gestalt, muntere naivetät, reizende freundlichkeit" zukommen. Dem entsprechend charakterisiert Kant die frau an anderer stelle (s. 49): „Das Frauenzimmer hat ein angebohrnes stärkeres Gefühl für alles was schön, zierlich und geschmückt ist. Schon in der Kindheit sind sie gern geputzt und gefallen sich, wenn sie geputzt sind. Sie sind reinlich und sehr zärtlich in Ansehung alles dessen, was Ekel verursucht. Sie lieben den Scherz, und können durch Kleinigkeiten, wenn sie nur munter und lachend sind, unterhalten werden. Sie haben sehr früh ein sittsames Wesen an sich, wissen sich einen feinen Anstand zu geben und besitzen sich selbst; und dieses in einem Alter, wenn unsere wohlerzogene männliche Jugend noch unbändig, tölpisch und verlegen ist. Sie haben viel theilnehmende Empfindungen, Gutherzigkeit und Mitleiden, ziehen das Schöne dem Nützlichen vor, und werden den Überfluss des Unterhaltes gern in Sparsamkeit verwandeln, um den Aufwand auf das Schimmernde und den Putz zu unterstützen. Sie sind von sehr zärtlicher Empfindung in Ansehung der mindesten Beleidigung, und überaus fein, den geringsten Mangel der Aufmerksamkeit und Achtung gegen sie zu bemerken."

Bei diesem allgemeinen charakter des weibes sind trotzdem wieder unterschiede wahrzunehmen (s. 66). „Ein Frauenzimmer, an welchem die Annehmlichkeiten, die ihrem Geschlechte geziemen, vornehmlich den moralischen Ausdruck des Erhabenen hervorstechen lassen, heisst schön im eigentlichen Verstande; diejenige, deren moralische Zeichnung, so fern sie in den Minen oder Gesichtszügen sich kennbar macht, die Eigenschaften des Schönen ankündigt, ist annehmlich, und wenn sie es in einem höheren Grade ist, reizend. Die erstere lässt unter einer Mine von Gelassenheit und einem edlen Verstande den Schimmer eines schönen Verstandes aus bescheidenen Blicken hervorspielen, und, indem sich in ihrem Gesichte ein zärtlich Gefühl und wohlwollendes Herz abmalt: so bemächtigt sie sich so wohl der Neigung als der Hochachtung eines männlichen Herzens. Die zweyte zeiget Munterkeit und Witz in lachenden Augen, etwas feinen Muthwillen, das Schäckerhafte der Scherze und schalkhafte Sprödigkeit. Sie reizt, wenn die erstere rührt, und das Gefühl der Liebe, dessen sie fähig ist und welche sie anderen einflösst, ist flatterhaft, aber schön; dagegen die Empfindung der ersteren zärtlich, mit Achtung verbunden und beständig ist." Mancherlei gewinnen wir aus diesen sätzen. Zunächst das zugeständnis, dass sich die seelischen (moralischen) eigenschaften in mienen, gesichtszügen und augen (s. 65) äusseren (wie bei Burke, der der physiognomie

und den augen eigene abschnitte widmet). Im weiteren eine teilung, die auf die seelischen eigenschaften des erhabenen und schönen zurückgeführt wird.

Eigentlich schön ist eine frau von innerem gefühl und zärtlicher empfindung, reizend eine von fröhlicher, munterer gemütsart. Reiz kommt aber auch der ersteren zu. An anderer stelle (s. 63) sagt Kant, dass die feine mischung schöner und edler eigenschaften zugleich durch reiz einnehme und durch achtung rühre. Dann heisst es s. 72: „so reizend auch die Eindrücke des zärtlichen Gefühles seyn mögen.“ So kommen wir eigentlich auch bei Kant unausgesprochener weise auf eine zweifache art des reizes oder der anmut, deren wesentlicher unterschied darin besteht, dass in der einen das seelische, das gefühlsmoment insbesondere stärker betont wird. Dass sich eigenschaften des erhabenen dazu mischen, ist umsoweniger von belang, als Kant bei dieser bezeichnung inkonsequent verfahren ist. Inneres gefühl und zärtliche empfindung, die er s. 67 der eigenschaft des erhabenen zurechnet, werden an anderen stellen, zumal s. 56, dem schönen zugewiesen. Denn es läuft auf dasselbe hinaus, wenn er da von gütigen und wolwollenden empfindungen, einem feinen gefühl für anständigkeit und einer gefälligen seele, einer zarten seele spricht.

Es ist bemerkenswert, dass Kant insofern mit L. v. Hagedorn übereinstimmt, als auch dieser den höheren reiz in den bewegungen einer erhabenen seele gesucht hat. Wie ferner bei Hagedorn die anmut im alter zur ehrwürdigkeit wird, müssen auch nach Kant die erhabenen und edlen eigenschaften die stelle der schönen einnehmen, um eine person, so wie sie nachlässt, liebenswürdig zu sein, einer immer grösseren achtung wert zu machen (s. 73).

Als letzte bestätigung, dass Kant mit seiner schönheit anmutige schönheit meint, kann im anschluss an das eben citierte der vergleich erwähnt werden, dass im alter das lesen von büchern und die erweiterung der einsicht die erledigte stelle der Grazien durch die Musen ersetzen sollen. Die schönheit also, von der er gehandelt hatte, war die der Grazien, d. h. wesentliche anmut. Dass die schönheit liebe erregt, weiss Kant wie Burke.

Wir sehen, dass die ausführungen Kants über Burke und alles bisherige weit hinausschreiten, und von Burke ausgehend, erst einen sicheren boden für die betrachtung seelischer schönheit und anmut schaffen.

Neben Burke steht in England Home mit seinen „Elements of

criticism", von dem man geglaubt hat, dass er den anmutbegriff in die ästhetik eingeführt habe. Das 11. kapitel seines werkes handelt von würde und anmut (dignity and grace).[1]) Nach untersuchung der würde geht er zur zergliederung des begriffes der anmut über, „einem hoffentlich noch grossenteils ungebauten Felde".

Anmut ist eine angenehme eigenschaft. Da sie im äusserlichen liegt, muss sie ein gegenstand für einen oder den andern unserer fünf sinne sein, und zwar ist sie es für das gesicht. Sie kommt nur dem menschen zu und hängt mit der bewegung zusammen; denn wenn die anmutigste person in ruhe ist, weder sich bewegt noch spricht, so verlieren wir diese eigenschaft aus den augen. Die bewegung begreift reden, blicke, geberden und die veränderung des ortes unter sich. Nur die veränderungen in den gesichtszügen können anmutig sein, die anderen können nur artig, gefällig genannt werden. Dieser unterschied ist durch ein gewisses mehr begründet, welches aus solchen veränderungen der gesichtszüge entsteht, die gewisse geistige eigenschaften ausdrücken. Von diesen ist es die würde, die, mit artiger bewegung verbunden, anmut hervorbringt; noch mehr, wenn andere eigenschaften dazukommen, besonders die von der klasse der erhabenen. Ein sanfter, fröhlicher, gefälliger charakter ist nicht hinlänglich, die erscheinung der anmut hervorzubringen. Die würde muss in einem ausdrucksvollen gesichte zur geltung kommen.

Home fasst nun zusammen und sagt: „Die Anmuth ist dasjenige angenehme äussere Ansehen, welches aus der Artigkeit der Bewegung entsteht, und aus einem Gesichte, welches Würde ausdrückt. Der Ausdruck anderer Eigenschaften der Seele ist zu diesem Ansehn nicht nothwendig; aber er kann dasselbe sehr erhöhen."

Sehen wir nun, was Home neues bietet. Nicht neu ist es, dass die anmut in der bewegung und als ausdruck eines seelischen gefunden wird. Auch dass das seelische sich vornehmlich im gesichte und in den augen zeige, wird allgemein angenommen. Neu aber ist, dass die bewegung auf das gesicht beschränkt und als seelisches element nur die würde anerkannt wird. Den anderen bewegungen kommt nur die bezeichnung leicht (elegant) zu; bisher wurde noch allgemein in der leichtigkeit und ungezwungenheit der bewegungen überhaupt reiz und anmut gefunden. Home führt zur stütze seiner behauptung an, eine person mit einer maske erscheine

[1]) Ich citiere nach der übersetzung Meinhards, Wien, 1785.





nicht anmutig. Mir scheint, er sei gleich davon ausgegangen, dass nur im gesichte sich die seele äussere, und erkenne deshalb die anderen bewegungen nicht an. An einer anderen stelle (kap. 15, I, s. 542) giebt er gleichwol ganz allgemein zu: „So ganz ist die Seele mit dem Körper verbunden, dass nicht eine Bewegung in ihr entsteht, die nicht eine sichtbare Wirkung auf diesen hervorbringt."

Auch der sanfte, fröhliche, gefällige charakter genügt nicht; hier steht Home wieder in geradem gegensatz zu den herkömmlichen ansichten. Denn das sind Burkes „sanfte tugenden", und eben in ihnen sucht Kant den reiz. Ich glaube aber, es lässt sich ein ausgleich herstellen. Wie Kant unausgesprochen zwei arten der anmut hat, so auch Home. Bei jenem trägt — um die von früher geläufigen ausdrücke zu gebrauchen — die niedere art den namen, bei diesem die höhere. Bei jenem zeigt sich, dass er auch der höheren art reiz zuschreibt, und dieser verrät gerade durch die verwahrung dagegen, dass ein sanfter, fröhlicher, gefälliger charakter anmut hervorbringe, dass ihm die vorstellung einer solchen anmut vor augen steht, die er aber nicht anerkennen will. Der unterschied ist also wesentlich, wo nicht ausschliesslich terminologisch.

Es ist interessant, aus solchen sich gegenüber tretenden definitionen festzustellen, dass thatsächlich auch jetzt noch die ansichten nicht geklärt waren und zwei auffassungen sich geltend machten, die von den einzelnen verschieden differenziert wurden. Feststehend ist, dass jener höheren art immer momente des erhabenen, einer seelischen würde beigegeben werden, während in der niederen das seelische mehr oder weniger zurücktritt. Im grunde genommen geht diese doppelte anschauungsweise neben der zweiteilung des seelisch schönen auf den gegensatz des seelischen und sinnlichen zurück, und es lässt sich auch hier jene doppelte, von England einerseits, von Frankreich anderseits ausgehende richtung verfolgen, die schon früher festgestellt wurde.

Die verinnerlichung der liebe findet auch bei Home ihre stelle, wenngleich anders gefasst als bei Burke und Kant. Der rang, den die liebe bekommt, hängt grossenteils von ihrem gegenstande ab. „Sie bekömmt einen niedrigen Platz, wenn sie bloss in äusserlichen Eigenschaften ihren Grund hat; und sie wird niederträchtig, wenn sie auf eine Person von weit geringerem Stande fällt, die ausserdem nichts Vorzügliches in ihren Eigenschaften hat. Aber wenn die Liebe sich auf die höheren innerlichen Eigenschaften gründet, so steigt sie zu einem ansehnlichen Grade von Würde" (I, s. 456).

Zum schlusse sei noch erwähnt, dass Home im tanze übereinstimmend mit Shaftesbury und Hogarth reichere gelegenheiten findet, anmut zu zeigen, und in öffentlichen reden noch mehr. Er endet seine betrachtung, indem er sich gegen die erlernbarkeit der anmut wendet. „Eine Person wird sich umsonst bemühen, reizend zu sein, wenn es ihr an Eigenschaften fehlt, die liebenswürdig sind. Es ist wahr, ein Mensch kann eine Idee von Beschaffenheiten haben, die ihm fehlen, und durch Hülfe dieser Idee kann er sich bemühen, diese Eigenschaften in Blicken und Geberden auszudrücken; aber solche erkünstelte Ausdrücke würden zu schwach und zu dunkel seyn, um anmuthig zu scheinen.“ [1])

Ich wende mich wieder nach Deutschland zurück. Hier erscheint 1766 Lessings „Laokoon“; es ist im XXI. abschnitt vom reiz die rede, und zugleich wird versucht zu erklären, warum er stärker wirke als die schönheit. Ausserdem wird, der grundidee des Laokoon entsprechend, eine trennung der gebiete vorgenommen, schönheit der malerei, reiz der poesie zugewiesen. „Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, dass sie Schönheit in Reitz verwandelt. Reitz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Mahler weniger bequem als dem Dichter. Der Mahler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reitz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er was er ist; ein transitorisches Schönes, das wir wiederhohlt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als blosser Formen oder Farben: so muss der Reitz in dem nehmlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit. Alles was noch in dem Gemählde der Alcina gefällt und rühret, ist Reitz.“ Damit stellte sich Lessing in schroffen gegensatz zur herrschenden theorie der malerei, der grazie als etwas wesentliches und besonders Correggio als meister der grazie galt, schoss aber in der konsequenten verfolgung seiner idee über das ziel hinaus, da stellungen, wendungen, mienen u. s. w., die von der malerei wiedergegeben werden, ohne zweifel bewegung zum ausdruck bringen. — Mit Braitmaier Lessing in der definition des reizes von der gut zehn

---

[1]) Gerards Versuch über den geschmack auf den anmutbegriff hin zu untersuchen, war mir nicht möglich, weil mir weder das original, noch eine übersetzung — die erste erschien in Breslau 1766 — erreichbar war.

jahre älteren Mendelssohns abhängig zu machen, scheint mir unnötig, da der begriff zu jener zeit bekannt genug war. Seelische elemente kommen nicht zur geltung.

Im Jahre 1767 erscheint J. Riedels Theorie der schönen künste und wissenschaften, „ein Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller". Dieser zusatz berechtigt uns anzunehmen, dass das XVII. kapitel „über die Grazie" nichts neues bringen werde. Hierin muss die vorrede bestärken, sowie die schlussworte des betreffenden kapitels: „Das sey genug von einer Materie, über die nach einem Hagedorn und Winkelmann wenig mehr zu sagen übrig ist." Immerhin weiss er einiges in Deutschland neue zu bringen, oder wenigstens manchem entlehnten eine neue fassung zu geben.

Zur bezeichnung des begriffes wählt er mit Winckelmann und Hagedorn das wort grazie. Von der hohen schönheit Winckelmanns geht er aus, um an ihre stelle ohne weiteres eine sanfte schönheit zu setzen, die ihm besser entspricht. Diese ist — am menschen — die vollkommenste übereinstimmung aller züge, mienen, stellungen, geberden, gesinnungen, worte und handlungen, welche in einem schönen körper eine ruhige und in sich selbst zufriedene seele anzeigt. Ähnliches findet sich in der natur. „Der Anblick einer frischen Aue, wo ein leichter West mit den jungen Wipfeln spielet, die Blumen Gerüche hauchen, und der Silberbach unter die melodiereichen Gesänge der Nachtigallen rauschet, bringet in uns eine sanfte Empfindung hervor, und versetzt uns selbst in eine zufriedene Stellung, die derjenigen ähnlich ist, welche aus der innern Heiterkeit des Geistes entspringet." Diese stelle muss uns schon darum interessieren, weil sie im verein mit einer abgedruckten ode Ramlers (Ich sah den jungen mai) deutlich wieder zeugnis ablegt, wie theorie und dichtkunst in verbindung treten. Nicht immer kommt dies so offen zu tage, nur bei Hagedorn, hier und später bei Sulzer. Und eine folge davon ist es wol, dass, wie bei Opitz, Uz, Gessner und dem den dichtern nachgehenden Adelung die landschaft auf anmut geprüft wird.

Wie bei Winckelmann die grazie entsteht, indem von dem idealbilde abgewichen und der natur näher getreten wird, so ist für Riedel grazie sanfte schönheit, bis auf den höchsten grad getrieben und mit besonderen annehmlichen zügen distinguiert, die der gestalt etwas charakteristisches geben. Diese charakterisierung, das abweichen vom abstrakten idealen begriff, findet Riedel, die worte Winckelmanns ergänzend, darin, dass der künstler die schönheit in

bewegung setzt und mit reiz verbindet. Reiz nennt er nach Watelet die übereinstimmung der schönen bewegungen mit den bewegungen der seele. Er schliesst daran, Lessings Laokoon zitierend, den satz, dass schönheit mehr für den maler, reiz für den dichter gemacht sei.

Die endgiltige fassung Riedels lautet nun: „Sanfte Schönheit, nach dem durch besondere Züge mehr bestimmten und abgeänderten Ideal der höchsten Schönheit, wo möglich, mit Reiz verbunden, ist Grazie." Eine genauere untersuchung der bisherigen betrachtung Riedels zeigt ein bedenkliches schwanken des baues. Der neue begriff der sanften schönheit wurde zuvor direkt für die hohe schönheit eingesetzt. Gleich zu beginn wurde die sanfte schönheit in der übereinstimmung von zügen, mienen, stellungen, geberden, gesinnungen, worten und handlungen gefunden, was so ziemlich alles auf bewegung hinausgeht; das seelische moment ist bereits entsprechend betont. Durch charakterisierung der sanften schönheit entstand an der ersten stelle grazie; in der letzten fassung ist aber sanfte schönheit an und für sich schon charakterisiert, da sie nach dem durch besondere züge mehr bestimmten und abgeänderten, also charakterisierten ideal der höchsten schönheit entsteht, die nun wieder als eigener begriff auftaucht.

Die charakterisierung, die für die grazie verlangt wird, besteht wieder in nichts anderem als in bewegung; und dennoch wird in der schlussfassung „wo möglich reiz", also wieder bewegung verlangt, und zwar nach Watelet übereinstimmung der körperlichen bewegungen mit denen der seele. Diese übereinstimmung, die hier als „wo mög-ich" verlangt wird, ist noch dazu schon in der erläuterung der sanften schönheit als bestandteil angeführt. Solche widersprüche und ungleichmässigkeiten sind die folgen seines kompilierenden vorgehens; wir konnten bei Hagedorn ähnliches beobachten. Das einzige, was Riedel bisher neues bot, ob selbständig kann ich nicht feststellen, war der begriff der sanften schönheit.

Auf das seelische eingehend, sagt er (s. 346): „Zuweilen verschwestern sich die Grazien mit der Venus, und erscheinen, nicht in der Gestalt einer Lais, die mit geilen Blicken nach Jünglingen schauet, sondern mit einer Mischung von Schönheit, Anstand, Zärtlichkeit und Gefühl. Naivete und Schalkhaftigkeit geben der Grazie einen neuen Reiz." Bei einer anderen gelegenheit (s. 294) wird als wichtiges ingrediens der grazie, der weiblichen und jugendlichen schönheit, die schamhaftigkeit genannt, der ausdruck der bescheidenheit, zucht, tugend und ehrbarkeit auf den mienen, in den stellungen,

geberden, worten und werken. Durch diesen satz bekommt die grazie ein weiteres charakteristikon als weibliche und jugendliche schönheit, das in der bisherigen erläuterung Riedels keinen platz hatte finden können.

Von den seelischen eigenschaften sind uns zärtlichkeit, gefühl, schalkhaftigkeit schon bekannt. Die schamhaftigkeit tritt bei Hagedorn an einem anmutbeispiel hervor (die grazie verbreitet die liebliche röte der schamhaftigkeit auf der blühenden wange des schüchternen mädchens). Für die Hagedornsche sanfte unschuld hat Riedel „naiveté“, die bei Kant als eigenschaft des schönen geschlechtes im allgemeinen schon ebenso wie die schamhaftigkeit genannt wurde, und diese bringen auch Hagedorn und Watelet mit der grazie in verbindung. In der Graziendichtung war der begriff schon geläufig.

Naiv nennt Riedel (s. 83) einen schönen vielsagenden gedanken, im höchsten grade und bis zur täuschung natürlich, mit einer anscheinenden nachlässigkeit und edlen einfalt sinnlich gemacht. Wie die grazie ist auch die naivetät der sinnliche ausdruck eines schönen seelischen und ihr um so mehr verwandt, als sie wie diese sich nicht nur in der rede, sondern auch in den stellungen, mienen und geberden äussert. „Die Stellung eines blöden Mädgens, das die Augen niederschlägt, erröthet und mit ihren niedlichen Händen ‚Den holden Busen deckt, der kaum zu decken ist‘, diese Stellung ist so naiv, als die Rede der liebenswürdigen Kleinen beym Gellert:

Was sagten sie, Papa? Sie haben sich versprochen.
Ich sollt erst vierzehn Jahre seyn?
Nein vierzehn Jahr und sieben Wochen.“

Das alte motiv anakreontischer dichtung, dass der reiz keinen äusseren putz brauche, hat bei L. v. Hagedorn ein beispiel gefunden (die grazie schmückt das haar der thessalischen nymphe mit wenig wolgewählten blumen) und tritt unter dem titel „edle einfalt“ auch bei Riedel auf (s. 80). „Eine Person, die an sich reizend ist, hat nicht nöthig, sich zu putzen; ihre Schönheit sticht unter einer nachlässigen Kleidung am meisten hervor und wird dann am ersten im vollen Lichte gesehen, wenn das Äusserliche, was sie umgiebt, nicht reich und prächtig genug ist, um ihr unsere Aufmerksamkeit zu entziehen.“

Die für Riedel deutlich vor augen liegende beeinflussung durch die dichtung — er beruft sich oft und gern zur bekräftigung seiner theorien auf dichterstellen — ist gerade für die grazie sehr hübsch zu verfolgen. Eigenschaften wie sanfte unschuld, naivetät, scham-

haftigkeit, schalkhaftigkeit, edle einfalt im schmuck, halten erst allmählich ihren einzug in die theorie über grazie.[1]) Sie sind hierin zunächst vielleicht eingeschlossen gedacht, bleiben aber noch unausgesprochen; Hagedorn verdeutlicht sie an beispielen, die unmittelbar aus der anakreontischen dichtung genommen sein könnten, worauf Riedel sie von der speziellen anwendung trennt und allgemein fasst, ohne dass sie dabei den ihnen eigenen anakreontischen charakter der zeit verlieren.

Auch die spur einer höheren grazie ist bei Riedel nachzuweisen, wenn er (s. 346) sagt, zuweilen lasse die grazie durch den duft der schönheit, der auf der miene zu schwimmen scheint, züge der erhabenheit und der majestät hindurch schimmern. Ich sehe davon ab, dass er zuvor die ganze stelle Winckelmanns über die doppelte grazie abdruckt, ohne jedoch eine bemerkung über die zweiteilung daran zu knüpfen. Er steht aber an der angeführten stelle unter Winckelmanns einfluss, wie zumal das von beiden vorgebrachte beispiel des Juppiter zeigt. Riedel widerspricht sich auch da, insofern, als er an einer anderen stelle die grazie die „weibliche und jugendliche schönheit" genannt hat; antike und moderne anschauungsweise, Winckelmann und Hagedorn kreuzen sich.

Das gebiet der grazie erstreckt sich nach Riedel auf körper, gesinnungen und handlungen. Die grazie der körper ist besonders für den bildenden künstler, die der gesinnungen und handlungen für den dichter wichtig.

Die körperliche grazie wird nun erst genauer betrachtet (s. 347) Sie offenbart sich vornehmlich auf dem gesichte und in den stellungen. „Sie kan am höchsten getrieben werden an einer jugendlichen Gestalt, die von der unentschiedenen Bildung des Kindes und der allzugrossen Ernsthaftigkeit des Alters gleich weit abstehet . . . . Ein heiteres, aber sanftes Lächeln, eine jungfräuliche Schamröthe, Blicke, die weder frech, noch allzumatt sind, eine blühende Wange, ein lieblicher Mund, der Freundlichkeit athmet; dies sind einige von den Zügen dieser Grazie." Was Riedel an anderer stelle von jugendlicher und weiblicher schönheit sagt, trifft auch hier ein. Mit Hagedorn teilt er die grazie zwar der jugend im allgemeinen zu, doch verraten die angegebenen züge den weiblichen charakter.

[1]) Bei Winckelmann kommen wol lächelnde unschuld, züchtige scham in stirn und augen, ungesuchte zierde im wurfe der kleidung als beispiele der grazie (Geschichte der kunst, s. 231) vor, doch sind sie in antikem sinne gefasst und entbehren des anakreontischen charakters.



Von Hagedorn unterscheidet er sich aber darin, dass er die kindheit von der grazie ausnimmt.

Bemerkenswert ist, dass er sich dafür ausspricht, das nackte sei der schönsten ausbildung und des grössten reizes fähig, wenngleich er zugiebt, dass der wurf einer nachlässigen, aber geschmackvollen kleidung auch grazie und reiz zulasse. Winckelmann hat, wie oben festgestellt, von der grazie in der kleidung gesprochen und erwähnt, dass die Grazien in alter zeit bekleidet dargestellt wurden. Das erwähnt auch Riedel, sagt aber, man dürfe sich nicht wundern, dass die künstler des schönen stils die Grazien nackend bildeten. „Die Schönheit der menschlichen Bildung übertrift alles, was die Noth, oder der Luxus erdacht hat. Und vom Nackenden kan man mit Recht sagen: Hier ist alles Natur.“ Dass Riedel mit dieser ansicht nicht alles auf seiner seite hat, wird sich bei einer anderen gelegenheit zeigen.

Ist diese körperliche grazie wesentlich gebiet des bildenden künstlers, so hat der dichter grazie der gesinnungen und handlungen darzustellen oder selbst solche geistige grazie zu entfalten. In dieser rücksichtnahme auf die dichtung liegt ein neues zeichen für deren einfluss auf Riedels Grazientheorie. „Bewegungen ohne Heftigkeit, Simplicität, Naivete und Anstand sind die wichtigsten Bestandtheile dieser Grazie.“ „Die besten Meister haben sich ihrer bemächtigt und sich mit ihren Reizen geschmücket, Gellert durch zärtliche, menschliche und liebenswürdige Sentimens; Gleim, Lessing, Weisse und Utz, durch feine Empfindungen von Wein und Liebe; Rost und Wieland durch eine schalkhafte Naivete; Gessner durch Unschuld und Einfalt in den Sitten; und Gerstenberg durch kleine unschuldige Handlungen im zärtlichen Tone.“

Nachdem noch einmal die grazie als das wesentliche in den gesinnungen der schäfergedichte, der anakreontischen oden und der tändeleien hervorgehoben wird, schliesst Riedel seine untersuchung mit beispielen aus Bion (nach Ramlers übersetzung), Ramler, Gerstenberg, Lessing und Wieland. Da die auffassung der anmut überhaupt begreiflicherweise den anakreontischen stempel der zeit aufgedrückt bekommen hat, ist es nur folgerichtig, wenn die grazie der poesie in den angeführten dichtgattungen gefunden wird. —

Im vorhergehenden haben wir allmählich den zeitraum durchmessen, der zwischen der äusserung Mendelssohns über den reiz (in den „Briefen über die empfindungen“) und der aus dem jahre 1771 in der dritten rezension der abhandlung Über das erhabene und

naive liegt. Braitmaier a. a. o. kennt keine zwischenstufen ausser Home und bemüht sich nachzuweisen, dass jener von diesem unabhängig ist. Inwieweit wir ihm recht geben müssen, zeigt sich, wenn wir die stelle bei Mendelssohn heranziehen. Sie lautet[1]: „Die Grazie oder die hohe Schönheit in der Bewegung ist gleichfalls mit dem Naiven verbunden, da die Bewegungen des Reizenden natürlich, leichtfliessend und sanft auf einander hinweggleiten, und ohne Vorsatz und Bewusstseyn zu erkennen geben, dass die Triebfedern der Seele, die Regungen des Herzens, aus welcher diese freiwilligen Bewegungen fliessen, eben so ungezwungen spielen, eben so sanft übereinstimmen, und eben so kunstlos sich entwickeln. Daher ist auch allezeit die Idee der Unschuld und der sittlichen Einfalt mit der hohen Grazie verbunden. Je mehr diese Schönheit in der Bewegung mit Bewusstseyn verbunden, und ein Werk des Vorsatzes zu seyn scheinet; desto mehr weichet sie von dem Naiven ab, und erlanget den Charakter des Gesuchten, und wenn die innern Bewegungen damit nicht übereinkommen, des Affektierten."

Zunächst wird die verbindung des naiven mit der grazie fest und sicher vorgenommen und in der verwandten beschaffenheit der begriffe (auf die bei Riedel schon hingewiesen wurde) begründet. Die grazie ist die hohe schönheit in der bewegung. Die schönheit der bewegungen besteht in ihrer natürlichkeit, leichtigkeit und sanftheit und in ihrer übereinstimmung mit den regungen der seele. Soweit wird nichts neues geboten; nur die betonung der hohen schönheit ist etwas auffallend. Ihr entspricht dann die hohe grazie, obwol Mendelssohn sonst eine niedere grazie nirgends voraussetzt. Das wichtigste ist aber: Mendelssohn verweilt mit besonderem nachdruck darauf, dass diese bewegungen ohne vorsatz und bewusstsein das seelische innere ausdrücken müssen, dass diese schönheit in der bewegung, je mehr sie mit bewusstsein verbunden ist und vorsätzlich scheint, den charakter des gesuchten und affektierten annimmt. Hier muss er nicht, kann er aber von Home beeinflusst sein, der, wie oben gezeigt, sich gegen die künstliche nachahmung der grazie wendet. Die annahme liegt umso näher, als er auch kurz zuvor (s. 211) an Home erinnert, indem er das naive des sittlichen charakters als einfalt im äusserlichen erklärt, die ohne zu wollen innerliche würde verrät. Wir wissen, dass Home die anmut im ausdruck einer inneren würde gefunden hat. Braitmaier irrt,

[1]) Mendelssohns Philosophische schriften, Troppau 1785, II, s. 212.

wenn er sagt (s. 169): „in der näheren fassung des begriffes gehen beide auseinander: nach Home ist anmut der ausdruck innerer würde, nach Mendelssohn vor allem der unschuld und der sittlichen einfalt;" eben darin aber liegt für ihn innere würde.

Eine direkte einwirkung Homes anzunehmen, ist jedoch nicht nötig. Überhaupt ist es um diese zeit nicht mehr möglich, ohne weiters beeinflussungen ausfindig zu machen, da der anmutbegriff bereits zu allgemein verbreitet ist. Am ehesten liesse sich noch auf Wielands Grazien hinweisen, die 1770 erschienen waren und die Mendelssohnschen darlegungen in sich enthalten. Auch an Watelet erinnert die stelle. Die wendung, dass die bewegungen sanft aufeinander hinweggleiten, findet sich wörtlich schon in der übersetzung einer stelle aus Watelets artikel in der Encyklopädie. Auch tritt Watelet in den Réflexions sur la peinture für das unbewusste, unbeabsichtigte in der grazie ein.

Soviel ergiebt sich aus dem vorgehenden, dass in Mendelssohns fassung sich nicht ein ihm eigener gedanke findet, dass über die anmut bei anderen mehr und erschöpfender gesprochen worden ist, dass somit Mendelssohn durchaus nicht die hohe stellung in der geschichte des anmutbegriffes behaupten kann, die ihm Braitmaier mit ausserachtlassung der vorhergehenden entwickelungsglieder zuweist.

Mit Sulzer bietet sich für uns ein abschluss der theoretischen betrachtung. Die Theorie der schönen künste bringt zwei artikel „anmutigkeit" und „reiz", die überraschend wenig bieten, zumal sie jedem eingehen auf das wesen der begriffe mit absicht ausweichen. Anmutigkeit ($I^2$, s. 150) ist die eigenschaft eines gegenstandes, wodurch er im ganzen betrachtet, das gemüt mit einem sanften und stillen vergnügen rührt. „Sie gewinnt das ganze Gemüth und erregt eine sehr sanfte und durchaus angenehme Zuneigung gegen die Sachen." „Anmuthig seyn ist also der besondere Charakter einer gewissen Art des Schönen, wodurch er sich von dem schönen Erhabenen, oder Prächtigen, oder Feurigen unterscheidet. Das Anmuthige gefällt allen Arten von Gemüthern, aber ruhigen und stillen am meisten; denn in ihnen findet sich die meiste Ruhe." Das ist das wesentliche des etwas über eine spalte langen artikels, an den sich eine ziemlich erschöpfende litteraturangabe über anmut und grazie schliesst. Reiz ($IV^2$, s. 88) ist ihm von anmutigkeit verschieden, wenn auch nahe verwandt. Er stellt zunächst fest, dass seines wissens Winckelmann zuerst das wort grazie dafür gebraucht habe. Dann merkt er an, dass die grazie ursprünglich bloss

der weiblichen schönheit zugeschrieben worden sei. Allmählich sei das gebiet ihrer herrschaft weiter ausgedehnt worden, bis endlich nicht bloss das schöne geschlecht, sondern auch dichter, philosophen, staatsmänner, kurz alles, was durch irgend eine besondere art zu sprechen und zu handeln sich angenehm zu machen wünschte, den Grazien opferte, um ihren beistand zu erhalten. Die in einer anmerkung hiezu stehende verweisung auf das V. buch der Grazien Wielands ist vielleicht das wichtigste in dem ganzen artikel, indem sie wieder offenes zeugnis ablegt für den schon früher festgestellten zusammenhang zwischen theorie und dichtung, zumal die angezogene bemerkung gar nicht von Wieland ausging, sondern aus dem altertum überliefert und durch französische quellen übermittelt worden ist.

Das ganze positive, das aus dem fünf spalten langen artikel über das wesen des reizes sich ergiebt, enthält der eine satz: „Ein gewisser Grad des Gefälligen und Anmuthigen, das die Zuneigung aller Herzen gewinnt, das uns für Personen, Handlungen, Reden und Betragen völlig einnimmt, muss als eine Würkung der Grazien angesehen werden.“ Mit etwas anderen worten besagt der satz dasselbe, was auch von der anmut mitgeteilt wird. Höchstens liesse sich der unterschied herausfinden, dass anmut sachen, reiz personen zukomme. Ausdrücklich gesagt wird es nicht, aber auch dann wäre die getrennte behandlung der begriffe nicht gerechtfertigt.

Im weiteren wird durchgeführt, dass es blosse schönheit, oder schönheit mit reiz verbunden, oder endlich hoheit und grösse gebe, und dass zu einer dieser drei gattungen alle guten schriftsteller und künstler mit ihren werken gehören. Sulzer bezweckt mit diesen bemerkungen, dass man erkenne, „alle Arten ästhetischer Gegenstände seyen des Reizes fähig und äussern ihn durch einen merklichen Grad der Annehmlichkeit, wodurch wir in solche Gegenstände gleichsam verliebt werden, so dass es eine Art feiner Wollust des Geistes ist, die Eindrücke derselben zu geniessen, bey der wir aber nicht so, wie von der Grösse und Hoheit in Bewunderung oder Ehrfurcht gesetzt werden. Wir schreiben den Liedern eines Anakreons, und den Gesprächen eines Xenophons Grazie; aber den Oden des Pindars, und den Reden des Demosthenes Hoheit zu.“ Weitere ergebnisse werden umsonst bei Sulzer gesucht. —

Hiermit schliesse ich diese untersuchung über die geschichte des anmutbegriffes. Es hat sich gezeigt, dass bis zum schlusse eine völlige einigung der ansichten nicht erreicht worden ist. Suchen die meisten die anmut nur im menschen, so finden sie andere doch

auch in der natur; äussert sie sich allgemein in der bewegung des körpers überhaupt, so beschränkt sie einer doch nur auf das gesicht; beruht sie seelisch für die meisten auf einem sanften, gefälligen gemüt, so wird sie doch auch in innerer würde gesucht; muss sie bei den einen ganz unbewusst sein, so verlangen andere dafür erziehung und überlegung; kennen die einen nur eine art der anmut, so kommt bei anderen eine doppelte, hohe und niedere, zur geltung. Zwei momente aber treten entschieden heraus: schönheit der körperlichen bewegungen und ihre übereinstimmung mit den seelischen. An sie hat auch Schiller angeknüpft in seiner abhandlung Über anmut und würde (1793), die es unternahm, den begriff tief und umfassend zu behandeln und ihm eine allgemeinere und höhere bedeutung zu geben; sie führt über die grenzen dieser untersuchung hinaus.

---

## III. Die Grazien in der deutschen Anakreontik des 18. Jahrhunderts.

### Hagedorn, Pyra, Gleim, Uz, Götz.

Der kreis der französischen galanten dichtung hatte eine erweiterung erfahren durch die eifrige pflege anakreontischer motive. Anakreon erfreute sich immer steigender beliebtheit. Damit gewannen die Grazien an verwendung in der poesie. Ihr charakter aber blieb der des beweglichen, kleinen, zierlichen, sinnlichen — und das ist der nämliche, den wir aus der theorie der Franzosen für den begriff der anmut erschlossen haben.

Deutlicher und greifbarer treten die Grazien in erscheinung: sie werden handelnd eingeführt, teilnehmend am menschen, sie gewinnen sinnliches leben. Seelisches tritt nicht hervor, höchstens wird die grazie dem verstande zugeschrieben.

Das ist die französische richtung der Graziendichtung; sie zunächst hat in Deutschland aufnahme gefunden. Aber um die Graziendichtung auf die höhe zu bringen, bedurfte es einer wesentlichen erweiterung und vertiefung. Das verstandesmässige, das zu dem sinnlichen der Franzosen hinzukam, war in Deutschland nicht genügend, wo, durch den pietismus vorbereitet, seele und gemüt sich

nach befriedigung sehnten. Mehr als anderswo gewann hier mit beginn des jahrhunderts eine seelische weichheit raum. Die bedürfnisse des gemütes siegten über die des verstandes. Eine neue periode bereitete sich vor, die periode der empfindsamkeit. „Seelische weichheit, feine empfindung, schöne gedanken, nicht verständige erfahrung und energisches handeln sind die vorzüge, die man von dem verlangt, der sich über die gemeinen geister erheben will."[1])

Dieses sehnen fand erfüllung nicht nur in den lehren Shaftesburys und seiner schüler, die den begriff der seelischen anmut schufen, sondern auch in der englischen dichtung, die die seelische bedeutung der schönheit und anmut in sich aufgenommen hatte.

Die zeit ist aber nicht nur für seelische einflüsse besonders empfänglich, sie scheint wie geschaffen für die Graziendichtung. Ihr auftreten und die geltung, die sie gewinnt, ist ebensowenig etwas zufälliges, äusserlich hervorgerufenes, wie, trotz Hettners anderer ansicht, die anakreontik überhaupt. In der welt draussen, zumal im vaterlande, ereignet sich nichts, das geeignet wäre, die dichtung mitzureissen, ihr mit einem schlage inneres leben einzuflössen und sie kräftig auf eigene füsse zu stellen. Die dichtkunst ist auf sich selbst beschränkt und bildet in der anakreontik durch kleinarbeit form und inhalt aus. Der inhalt freilich ist unbedeutend genug und fordert bald spott und satire heraus. Die geringe zahl der motive bringt eine häufige wiederholung mit sich, verlangt aber gerade dadurch eine verschiedene gestaltung und behandlung desselben gedankens. Mannigfaltigkeit im kleinen ist das gepräge der zeit.

Ganz überraschend und ähnlich sind die kulturverhältnisse jener epoche des altertums, in der nach Birt[2]) die darstellung von amoretten zur lieblingsbeschäftigung für dichtung und bildende kunst wurde. „Es beginnt seit Alexander dem grossen die aera der grossen griechischen königreiche, die greisenzeit des Griechentums, der hellenismus. Das publikum trieb keine politik mehr; es wurde weltbürgerlich, es wurde sentimental. Die interessen und aufgaben gingen in das kleine und menschliche; man sah gern und man schilderte gern landschaft und natur, die liebe alltäglichkeit und die

---

[1]) E. Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe, s. 75.

[2]) In dem schon zitierten aufsatz „Wer kauft liebesgötter?" Deutsche rundschau 1893, 74. b. s. 373.

alltägliche liebe, schwärmte für hirten und fischersleute und sehnte sich in übersättigung und empfindlichkeit zurück in die unverderbte einfalt des lebens. Man wurde gross im kleinen, es war wie die nachlese desjenigen, der das leben ausgeschöpft hat. Damals hub auch die sentimentalische liebe am kindlichen an. Erst aus der sentimentalischen liebe zu kindern ist die liebe zu amoretten, erst aus der darstellung von kindern ist die darstellung von amoretten hervorgegangen." Hier wie dort geht die liebe zum kleinen, tändelnden aus dem fehlen eines grossen, idealen lebensgehaltes hervor.

Andererseits verlangen in der deutschen dichtung die bedürfnisse der seele und des gemütes befriedigung. Das nächstliegende und umfassendste gebiet ist die liebe. In der auffassung der liebe zeigt sich deutlich der empfindungs- und gefühlsgehalt eines dichters, einer dichtart. Die liebe zum mädchen ist ein hauptmotiv der anakreontik. Doch ist sie zunächst — bei den Franzosen und in der sogenannten reinen anakreontik — ganz äusserlich und sinnlich, wie es dem vorherrschen der verstandesrichtung in der galanten poesie entspricht. Allmählich aber wird das starre frauenideal des 17. jahrhunderts, das sich zum grössten teil aus schönheit und tugend zusammensetzte, beweglicher, zu einer zeit, in der man sich überhaupt von erstarrter schilderei zu lösen und das bedürfnis nach bewegten, sich bewegenden gestalten zu empfinden begann. Die erzählung des geschehenen tritt zurück vor dem darstellen des geschehenden, die epik weicht vor dem drama. Und die lyrik wagt es, statt der ruhenden natur auch einmal den fliegenden vogel zu zeichnen. Damals weicht das erhabene gelegentlich dem menschlich schwachen; die erhabenheit des weibes mildert sich durch zierlichkeit, ihre traditionelle munterkeit zu lebendiger anmut. Nicht mehr einer Diana, Juno oder Venus wird die gepriesene mit vorliebe gleichgestellt, sondern den Grazien.

Zunächst ist es eine ehre für die geliebte, in mehr oder minder schmeichelhafter weise den Grazien verglichen zu werden, die aber noch ziemlich unbestimmte, allgemeine umrisse haben. Dann aber tritt auch ein umgekehrtes verhältnis ein, die Grazie wird mit der geliebten verglichen. Giebt man zunächst die bekannten eigenschaften der Grazien der geliebten, so gestaltet man häufiger als vordem das bild der Grazien durch allerlei züge aus, die man an dem mädchen findet und liebt. Durch diese wechselseitige beeinflussung gewinnen die gestalten der Grazien an anschaulichkeit, sinnlichem leben und im weiteren an innerer bedeutung. Der allgemeine begriff der

tugend findet früher als in der theorie Burkes und Kants praktisch eine scheidung in erhabene und sanfte tugenden, und diese keuschheit, gutherzigkeit, sanftmut u. s. w. werden den mädchen zugeschrieben und von ihnen auf die Grazien übertragen (insoweit sie ihnen nicht schon durch die überlieferung eigen sind), so dass sich diese immer mehr zum idealen typus weiblichen, im besonderen mädchenhaften wesens herausbilden.

Hat sich schon im altertum der einfluss der Grazien auch auf das gebiet geistigen lebens erstreckt, so ist dies noch mehr der fall in der von uns zu betrachtenden zeit; und es kann als nachdrückliche bekräftigung des weiblichen zeitcharakters gelten, dass die Grazien darin solche bedeutung gewinnen, und dass eine eigene lebensauffassung nach ihnen den namen bekommt. Der grundcharakter dieser „Grazienphilosophie“ ist harmlos heiterer lebensgenuss; von Anakreon ist er zuerst entnommen, aber auch mit Horaz hat er enge berührung.

Hagedorn, mit dem wir die betrachtung der anakreontiker eröffnen wollen, kann als typischer vertreter der früher charakterisierten französischen richtung aufgestellt werden. Gelegentlich lehnt er sich wol an Engländer, aber an jene, die wie Prior französieren. Von der anakreontik ist er deutlieh beeinflusst, wenn er auch nicht als erster mit anakreontischen gedichten in die öffentlichkeit getreten ist.[1]).

In Hagedorns gedichten[2]) treten die Grazien überhaupt nur siebenmal auf und zwar bloss unter dem namen huldgöttinnen. Wo dieser name, der sich bei den verschiedenen dichtern einer verschiedenen beliebtheit erfreut (Uz verwendet ihn gar nicht), zuerst gebraucht ist, konnte ich nicht sicher feststellen. Er geht ins 17. jahrhundert zurück und scheint bei Zesen zum erstenmal zu begegnen. Grimms citate gehen nicht hinter Stieler zurück. Als man unternahm, die klassischen gottheiten in deutsche zu übersetzen, wurden aus den Grazien Holdinnen (s. o.). Gottsched, der sich über die sucht ereifert[3]), alle wörter, die einigermassen dem lateinischen ähnlich wären, zu übersetzen, führt eine stelle aus einer satire des

[1]) Vgl. Witkowski, Vorläufer der anakreontischen dichtung, Leipzig 1889. G. Koch, Beiträge zur würdigung der ältesten deutschen übersetzungen anakreontischer gedichte. Seufferts Vierteljahrschr. VI, 481 ff.

[2]) Des Herrn Friedrichs von Hagedorn sämtliche poetische werke. Hamburg 1771. 4. aufl.

[3]) Critische dichtkunst 1, s. 198.

Rachelius an, in der sich dieser über die deutschen götternamen lustig macht und unter anderem sagt: „Des Heldreichs Waldhauptmann Fieng lustig einen Tantz mit den Holdinnen an.“ Gewiss sind die Holdinnen Zesen zu verdanken; sie haben sich noch länger erhalten, während die anderen bei Rachelius erwähnten namen sich nicht behaupten konnten.[1]) Den Holdinnen oder Huldinnen nun steht die form huldgöttinnen oder holdgöttinnen sehr nahe.[2]) Dieser form kommt allerdings nicht die geltung einer übersetzung zu; sie steht zu Grazien in demselben verhältnis wie etwa liebesgöttin zu Venus.

Interessant ist es immerhin, dass Hagedorn sich nur dieses namens bediente, zumal er einmal das lateinische des Horaz (Od. III, 19) „Gratia nudis juncta sororibus“ direkt zur vorlage hat. Er giebt das mit den versen (III, 29) wieder: „Die Huldgöttinn, zu der sich zum Vergnügen Die beiden nackten Schwestern fügen.“ Die übliche dreizahl der Grazien galt auch für ihn, wie aus dieser stelle und einer andern (die holden Dreye III, 68) hervorgeht. Als aufenthaltsort wird Paphos (II, 111) und Cythere (III, 67) erwähnt. Hagedorn scheint sich seine huldgöttinnen nackt vorgestellt zu haben. Er folgt da wol seinem liebling Horaz; ausser der direkten übersetzung der früheren stelle ist es ein bekannter ausdruck Horazens, wenn Hagedorn (III, 68) von ihnen spricht, dass sie ohne gürtel tanzen; wobei es offen bleibt, ob unter den solutis zonis des Horaz nacktheit oder gürtelloses, daher ungehindert herabwallendes gewand zu verstehen sei.

Aus demselben gedichte Hagedorns (III, 68, der Traum) können wir die vorstellung entnehmen, die er von der äusseren erscheinung der Grazien hatte.

---

[1]) So Ertzgott, der Freye, Liebreich, die Weidin, Obstin, Feurin. — Grimms WB. sagt hiezu: Holdin, eine übersetzung Zesens von grazie:

es tanzen üm si (die lustinne, Venus) rüm die fräundlichen holdinnen,
di ihre zohfen sein, die hold-sün-räuberinnen. Adr. Rosemund, s. 303

mit der anmerkung auf s. 326: di holdinnen] also nännen wihr di drei grazien, charites oder charitinnen. — Das wort wird, wiewol selten, auch nach ihm gebraucht, in dem freieren sinne von grazie, auf eine höchst anmutige, geliebte person bezogen.

[2]) Auch hierzu weiss Grimms WB. einen beleg aus Zesen:

zeit (seit) dasz ich von euch bin, ihr liebsten Amstelinnen,
ihr jungfern bei der Mas, ihr andern holdgöttinnen.
Adr. Rosem. (1664) s. 8.

Ich sah die Huldgöttinnen,
Geführt von West und Frühling,
Gefolgt von Zärtlichkeiten,
Mit Rosen sich umkränzen,
Sich Mund und Hände reichen
Und ohne Gürtel tanzen
Und bey den Tänzen lachen.

Sie ist grösstenteils aus antiken elementen zusammengesetzt; nur der West, das gefolge von Zärtlichkeiten, und die personifikation „geführt von .... Frühling“ wollen hierzu nicht passen, sie entstammen moderner auffassung. Es lässt sich aber nicht sagen, dass diese zusätze dienen, die erscheinung der Grazien lebhafter zu beleuchten, sie uns sinnlich deutlicher vor augen zu stellen.

In verbindung mit anderen gottheiten werden sie nur ganz äusserlich gebracht, mit Venus (II, 112) als von ihr an der hand geführte „Begleiterinnen“, und mit Amor (III, 11), auf dessen „Vergnügen sie sinnen“.

Auch über das wesen der Grazien lässt sich bei Hagedorn noch wenig erschliessen. Einmal heissen sie die „holden Drey“ (III, 68), zweimal die „zarten Huldgöttinnen“ (II, 112, 113). Zart bezieht sich hier nicht bloss auf das äussere, sondern hat gewiss schon bedeutung für den charakter, wie das gebräuchlichere zärtlich.[1]) Jene weichheit und seelische bedeutung aber, die es später gewinnt, ist jedenfalls hier noch nicht anzunehmen. Sie war der lebensfrohen, mehr sinnlichen und nicht aufs innere gerichteten natur Hagedorns fremd. Für die mit dem heutigen sprachgebrauch nicht übereinstimmende bedeutung, die das wort „zärtlich“ gewann, und die es zu einem lieblingsausdruck und zugleich zu einer charakteristischen bezeichnung einer ganzen epoche stempelte, sei verwiesen auf Stracks worte:[2]) „Zärtlichkeit ist eines der sittlichen ideale der zeit ... Ein zärtliches herz ist der schönste vorzug, den man an einem menschen zu rühmen weiss; es ist nicht bloss den zarten empfindungen der liebe geöffnet, sondern allen feineren seelenregungen zugänglich ... In der liebe zu allem verlangte man zärtlichkeit, die gleicherweise leerem getändel entgegengesetzt wird, wie der nackten sinnlichkeit.“ — Adelung weiss verschiedene bedeutungen anzuführen: 1. zarte, d. i. feine beschaffenheit; 2. die fähigkeit, jeden,

[1]) Dass die begriffe überhaupt nicht so geschieden waren wie jetzt, ist bekannt; ich führe nur an Gottsched, Crit. dichtkunst[1], s. 63, der sagt, die nördlichen völker hätten kein so zärtliches gehör wie die alten.

[2]) Goethes Leipziger liederbuch, s. 29 f.

auch schwachen, unangenehmen eindruck von aussen leicht zu empfinden; 3. übertriebene vermeidung aller unangenehmen eindrücke; 4. hoher grad der liebe; 5. die fähigkeit, leicht einen hohen grad der liebe zu besitzen; 6. als ein konkretum, ein äusseres merkmal der zärtlichkeit. Ich möchte eine definition beifügen, die Justus Riedel[1]) giebt: „Zärtlichkeit insbesondere ist die Liebe, die aus der Empfindung der feinen Züge an dem moralischen Charakter eines Freundes entsteht.“ Er verweist dazu in einer anmerkung auf die Breslauischen vermischten beiträge (I. b. 2. st.) und die Litteraturbriefe (th. XXII, s. 76 ff.).

Um zu Hagedorn zurückzukehren: es lässt sich noch die eigenschaft der liebenswürdigkeit für die Grazien aus dem gedicht „Der ursprung des grübchens im kinn“ (II, 112) erschliessen.

Was theils verliebt, theils liebenswürdig war,
Versammelte sich um das neue Paar.
Idalia und, als Begleiterinnen
An ihrer Hand, die zarten Huldgöttinnen.

Die verliebtheit bezieht sich wol auf Venus; sie ist keine eigenschaft, die die überlieferung im allgemeinen den Grazien zuschreiben würde. Ein anderes ist noch, dass sie zanklust und verdruss zu scheuen pflegen, es kommt in der dem Horaz nachgebildeten ode Telephus (III, 29) vor und entspricht dort dem rixarum metuens Gratia.

Dann ist noch eine stelle in ethischer hinsicht bezeichnend (III, 11):

O Nacht, da nur der Scherz sich regt,
Da keine Neider lauschen,
Und nur die Küsse rauschen,
Wie sinnreich wirst du angelegt.
Wie wird der Liebesgott verpflegt,
Wann selbst die Huldgöttinnen
Auf sein Vergnügen sinnen,
Und nichts als Lust und Scherz sich regt.

Das sinnliche der liebe tritt hier augenscheinlich hervor; keine spur „zärtlicher“ liebe zeigt sich. Und das ist recht bezeichnend für Hagedorn. Witkowski, der sehr richtig betont (a. a. o. s. 34), dass die liebe bei den Franzosen jener zeit im ganzen nur der durch körperliche reize erregte sinnliche trieb ist, hat auch hervorgehoben, dass bei Hagedorn in seiner auffassung der liebe der sinnliche witz, die hergebrachte frivolität vorherrscht. Das ist seine

[1]) Theorie der schönen künste und wissenschaften, s. 297.



liebesauffassung überhaupt, ihr müssen sich die Grazien unterordnen; sie lassen nichts innerliches, seelisches aus sich herauslesen. Sie sind noch nicht recht lebendig bei ihm, wiewol sie nicht bloss dekorationsmittel bleiben, sondern doch schon das motiv zu einem gedicht abgeben. Er scheut sich aber noch, sie direkt unter die menschen zu stellen. Es wird wol kein zufall sein, dass er nur in einem traumbild (III, 68) sie munter lachend tanzen sieht und von Amor gefragt wird, welcher er den vorzug gebe.[1])

Dass ihm der begriff der Grazie als idealgestalt eines mädchens noch fremd ist, zeigt ein anderes gedicht (die Vergötterung III, 79), wo er mädchen zu Musen, Ceres, Hebe, Vesta, Proserpina, Juno, Venus, aber nicht zu einer Grazie erhebt, obgleich die beschreibung ganz gut passen würde. Dies ist ganz die methode des 17. jahrhunderts.

Ihr so wohlgepaarten Beyde:
Schönheit und Empfindlichkeit!
Und auch du, o süsse Freude!
Mund, der lächelnd Lust gebeut;
Rosen aufgeblühter Wangen;
Schlaue Blicke; lockicht Haar!
Ihr nur stellet dem Verlangen
Venus oder Phyllis dar.

In der geschichte der deutschen Graziendichtung nimmt Hagedorn keine einigermassen bedeutende stellung ein. Weder eine fleissige behandlung gegebener motive, noch eine selbständige fortbildung lässt sich bei ihm nachweisen. Nur ein anlauf ist gemacht, die Grazien aus mythologischen begriffen zu wirklichen gestalten zu formen. Nur im sinnfälligen traum und auch hier nur mittelbar durch Amor treten sie in beziehung zu den menschen, in unserem fall zum dichter. Eine richtung zum innerlichen, seelischen ist, wie gesagt, nicht nachzuweisen, zumal eine solche dem französierenden dichter überhaupt im allgemeinen fremd war. Aber Hagedorn steht am eingang der anakreontischen dichtung. Er bietet uns einen ausgangspunkt zur beobachtung der fortschritte, die die behandlung des motives im weiteren verlaufe machte; nicht aber bietet er uns selbst den schlüssel für die fernere entwickelung. Die englische richtung, die den ethischen zug belebt und entschieden aufnimmt, was sonst nur gelegentlich hervortrat, giebt hier den ausschlag.

---

[1]) Der visionäre traum lag ihm nahe. Er ist ein antikes motiv, das speziell bei Horaz verwendung findet. Vgl. Seuffert, Anzeiger f. deutsches altertum 10, s. 621.

Nun wäre es aber verfehlt, diesen fortschritten nur im bereich der eigentlichen anakreontik nachzuspüren. Abseits davon steht eine litterarische erscheinung, die bedeutungsvoll war für die lyrik der zeit, die bedeutungsvoll auch für uns ist. 1745, nach dem tode I. J. Pyras[1]), erschienen die Freundschaftlichen lieder von Pyra und Lange, herausgegeben von Bodmer. Ein zusammenhang mit der anakreontik, im besonderen mit Gleim, besteht insofern, als Pyra zuerst mit nachdruck für reimlose verse eingetreten war, und Gleim vielleicht dadurch auf den gebrauch reimloser verse in den anakreontischen tändeleien geleitet wurde. Er besteht aber auch innerlich; denn der nachdruck, der in diesen gedichten, zumal in denen Pyras auf inneres leben, ethischen gehalt gelegt wurde, verfehlte seine einwirkung auf die zeitgenössische dichtung nicht, und der einfluss der ganzen sammlung ist gelegentlich deutlich nachzuweisen. Pyra hatte eine kräftige, ernste, empfindungsvolle seele, er war ein echter poet. Nach dem bruch mit Gottsched stand er den Schweizern nahe. Die Freundschaftlichen lieder enthalten am schluss eine übersetzung dreier episoden aus Thomsons jahreszeiten von Bodmers hand. So ist auch äusserlich ein zusammenhang Pyras mit den Engländern hergestellt, der sich innerlich nicht verkennen lässt.

Oft freilich kommen die Grazien in den Freundschaftlichen liedern nicht vor; aber schon ist ihr wesen anders erfasst als z. b. bei Hagedorn. Pyra hat eine ganz deutliche vorstellung von seelischer anmut, wobei der äussere reiz durchaus nicht zu kurz kommt; allerdings zeigt sich dies gerade dort, wo die Grazien nicht erwähnt sind, was als neuer beweis gelten kann, dass der anmutbegriff sich nicht im wesentlichen zusammenhang mit den Grazien entwickelte, sondern an menschlichen gestalten, und von diesen auf jene übertragen wurde. Einfluss Anakreons ist bemerkbar, obwol Pyra ihn, wo er im Tempel der dichtkunst (1737) verschiedene antike dichter aufzählt, nicht nennt. Dreimal werden die Grazien erwähnt, einmal Aglaia allein. Ihre dreizahl ist auch hier feststehend: „Als wie drey Gratien mit fest verschlungnen Händen."[2])

Für die äussere erscheinung der Grazien ist ausser dieser, der gewöhnlichen bildlichen darstellung nur noch eine, durch Anakreon beeinflusste stelle von belang (s. 30):

---

1) Vgl. Waniek, I. Pyra, Leipzig 1882.
2) Freundschaftliche lieder, DLDenkmale 22, s. 86.

Aber alle Gratien
Tantzen um sie her im Kreise,
Und bestreuen sie mit Blumen,
Doris lächelt, spielt und singt.
Ihr [der Doris] vergnügungsvoller Blick
Macht die trüben Lüfte heiter,
Machet lauter Rosen wachsen,
Und der Lentz herrscht überall.

Der ausdruck „alle Grazien“ geht bekanntlich auf Anakreon zurück und ist im 17. jahrhundert schon geläufig. Für die erscheinung gewinnen wir wenig. Es sind zwei vorstellungsweisen, die erste mit verschlungenen händen, der darstellenden kunst entnommen, die zweite, tanzend und blumen streuend, litterarischer überlieferung.

Hat Hagedorn die Grazien im traum tanzen und sich mit rosen bekränzen sehen, so ist hier eine ganz ähnliche vorstellung doch anders behandelt. Die Grazien tanzen wirklich um Doris; sie sind wirkliche gestalten, die mit dem menschen in verbindung treten, an ihm freundlichen anteil nehmen, wie es ihrer eigenschaft als huldgöttinnen entspricht. So haben sie einem knaben ein kränzchen aufs haupt gesetzt (s. 81): „Dessen junges Haar ein Kräntzgen Von den Gratien durchbalsamt.“ In dieser weise gewinnen sie an sinnlichem leben. Bei Anakreon findet sich der enge verkehr mit den menschen nicht, wol aber in der griechischen Anthologie.

Sie wirken auch auf den menschen. Es ist nicht ausgesprochen, aber durchscheinend, dass die hier Doris zukommenden liebenswürdigen eigenschaften eine gabe der Grazien sind, zumal das „rosen wachsen machen“ ausdrücklich ihnen von Anakreon zugeschrieben wird.

Über das wesen der Grazien giebt wieder der Tempel der dichtkunst (a. a. o. s. 86) aufschluss: „Die Tugend und Natur und Anmuth folgten ihr [der poesie] Als wie drey Gratien mit fest verschlungnen Händen.“ Freilich ist da nur ein vergleich geboten, der aber doch erlaubt, im sinne Pyras in diesen drei begriffen eigenschaften der Grazien zu finden. Anmut ist hier äusserlich, als zierlichkeit, leichte beweglichkeit zu fassen, die tugend ist der hergebrachte zug im weiblichen idealbild, neu aber ist hier natur, von der dichtung verlangt, wie von den Grazien. Die richtung zur natur hatte sich bereits in der litteratur ihre bedeutung geschaffen; Thomsons, Brockes', Hallers werke waren erschienen. Ein zug vom verwickelteren zum einfacheren, vom künstlichen zum natürlichen ist nicht zu verkennen, der übrigens schon im 17. jahrhundert sich zu regen begann. Chaulieu hat seine Graces simples et naives,

und bei Engländern und Deutschen zeigt sich ähnliches. In der theorie der anmut haben wir die „natural grace" bei Shaftesbury gefunden.

Es ist deutlich und begreiflich, dass das streben nach natürlichkeit und das erwachen des sinnes für anmut in zusammenhang stehen. Darum tritt im 17. jahrhundert der begriff der anmut noch so spärlich und unbestimmt auf. Ein hübsches beispiel in der litteratur gewährt Günther, der sich von allem zwange losriss und zugleich im verständnis der anmut seinen zeitgenossen vorauszueilen scheint.

Über das wesen der Grazien selbst ist bei Pyra nicht mehr gesagt, und auch das verlautet ja nur indirekt. Gleichwol sind wir nicht darauf beschränkt. In den Freundschaftlichen liedern s. 30 findet sich eine vergleichung: „Und wer führt dich an der Hand, Ist's Aglaja oder Doris?" Ein solcher vergleich giebt gelegenheit, das mädchen (hier die junge frau) wie eine Grazie zu schildern. Die Grazien tanzen dann um sie; sie lächelt, spielt, singt:

Ihr vergnügungsvoller Blick
Macht die trüben Lüfte heiter,
Machet lauter Rosen wachsen,
Und der Lentz herrscht überall.

Schon oben wurde das als wirkung der Grazien dargestellt. Hier ist ein fall, wo wirklich der typus der Grazie auf die frau übertragen zu sein scheint.

Ein ausdruck wie „Das Weib [Eva] sehr reitzend schön, mit unschuldsvollen Minen" (s. 102) verrät ein ganz anderes frauenideal, als das des 17. jahrhunderts im allgemeinen war. Es geht übrigens auf Miltons epos zurück.

Bezeichnend ist die schilderung der Ekloge (s. 112, wie das vorige im Tempel der dichtkunst):

Hier sass die Ecloge auf einer Rasenbanck.
Die Stirn bepurperte ein Krantz von jungen Rosen.
So schön war Rahel nicht. Sie glich der Sulamith.
Und ihr Gesicht belebt die allerschönste Einfalt
Mit reitzender Gewalt. Ihr Kleid ist schlecht und grün.
Die Lincke füllt der Stab, die rechte eine Flöte.
Zu ihren Füssen liegt ein schneeweis junges Lamm.
Sie singt natürlich schön, und sitzt in einer Laube,
Bald tanzen Lieb und Lust und Unschuld um sie her
Bald aber sitzen sie und winden Blumen Ringe.

Die verse mögen angeregt sein von Gottscheds abhandlung über die idyllen, eklogen oder schäfergedichte.[1]) Jedenfalls tritt wieder der zusammenhang von natur und aumut hervor. So wie die Ekloge könnte auch eine Grazie geschildert sein, in natürlicher schönheit, reizender einfalt, singend, rosen im haar, von liebe, lust und unschuld umgeben. Noch ist das seelische moment nicht betont. Hier kommt nun ein anderes gedicht zu hilfe, das zugleich Pyras sinn für vollendete anmut des körpers und der seele so überraschend zeigt, im nachruf an eine verstorbene ein solches ideales bild weiblicher grazie giebt, dass es trotz einiger länge hierhergesetzt werden muss (s. 166. Aus einem trostschreiben. 2. Charakteristische schilderung):

Die bildende Natur, die Mutter aller Schönheit,
Hatt' in dem Körper selbst ihr Wesen abgedruckt.
Die Jugend grünte noch auf allen ihren Gliedern,
Durch ihre frische Zier war jeder Theil belebt,
Ihr rundes Antlitz schloss in seinem weissen Kreise
Der Anmuth Reichthum ein. Auf ihrer freyen Stirn,
Die immer heiter blieb, stand Redlichkeit und Treue
Im reinsten Glanz gemahlt. Der Augen holdes Paar
Warf seine Strahlen nicht zu stark, auch nicht zu milde,
Und furchtsam abgeschmackt. Ein jeder freyer Blick
Schien stets von jedem Trieb des Herzens sanft zu reden,
War gegen die von Lieb' und sonst von Güte reich.
Der Unschuld reines Feld, die Wangen wurden nimmer
Von eigenem Versehn, nein, nur von andern roth.
Und eh ihr Mund noch sprach, verrieth sein holdes Regen
Was schon ihr Geist bedacht, und jede Red erhielt
Von der Geberden Reiz noch eine grössre anmuth.
Sie sprach, man ward bewegt; Sie schwieg und sie gefiel,
Und niemals durfte sie ein Wort zurücke wünschen,
Ihr Leib war wohlgesezt, und einer Frau gemäss,
Nicht, wider die Natur, zu enge eingepresset.
Die angenehme Art die stets ihr Thun beseelt,
Gab jeden Reizungen ein zierliches Geschicke
Und alles war demnach natürlich ohne Zwang.

Man muss sich die üblichen leichengedichte vergegenwärtigen, um das vorliegende so recht würdigen zu können. Liebevoll wird auf jeden zug eingegangen, die vorzüge des körpers und des geistes werden lebendig dargestellt, so dass man thatsächlich die „charakteristische" schilderung einer person vor sich zu haben glaubt, während bei genauerem zusehen gerade das fehlen individueller einzel-

[1]) Crit. dichtkunst [1] s. 381 ff. II. t., III. kap.

heiten hervortritt und klar wird, dass wir hier nur einen allgemeinen idealen frauentypus beschrieben sehen.

Welcher unterschied aber zwischen diesem typus und jenem früherer zeiten! Dort kalte schönheit, hier „jeder teil durch ihre frische zier (= anmut) belebt.“ Dort ein allgemeiner tugendbegriff, hier vorzüge des herzens, treue, redlichkeit, liebe, güte. Pyra legt ganz offen das hauptgewicht darauf, die anmut hervortreten zu lassen, den begriff zu verkörpern, wie er sich ihm wol durch Breitinger und Shaftesbury gebildet hatte. Denn auch letzteren kennt er offenbar; die verse „Die bildende Natur, die Mutter aller Schönheit Hatt' in dem Körper selbst ihr Wesen abgedruckt“ sind ganz im sinne der schönheitslehre Shaftesburys (The moral. III, 2). Es ist interessant, dass Pyra in der schilderung der gestorbenen fast ausschliesslich bei dem gesichte, das hauptsächlich der sitz der anmut ist, verweilt. Auf der heiteren, freien stirn steht treue und redlichkeit. Die blicke der holden augen sprechen sanft von den trieben des herzens. Die wangen erröten, wird der unschuld nahe getreten, des mundes holdes regen verrät schon, ehe er spricht, was der geist bedacht. Der reiz der geberden giebt noch grössere anmut. Es ist schönheit der bewegung, kundgebend schönheit der seele. Ihr thun ist beseelt. Alles an dem jugendlichen körper ist natürlich ohne zwang. Der sinn für leben, bewegung, fortschritt und zugleich für das einzelne, kleine ist von dem verständnis der anmut untrennbar. Er ist Pyra eigen, und Seuffert hat ihn bei ihm in der beobachtung der natur schon festgestellt.[1])

Es ist klar, dass hier die anmut nicht unbewusst instinktiv zum ausdruck gebracht wurde, wie gelegentlich bei den dichtern des 17. jahrhunderts. Die bedeutung des gedichtes liegt eben darin, dass mit bewusstsein die grazie, die in der anmut des körpers schönheit der seele ausspricht, als weibliches musterbild verkörpert ist.

In der theorie ist diese anmutauffassung von England gekommen und auch in der dichtung zuerst dort bethätigt. Es ist nicht denkbar, in der französischen poesie des 17. jahrhunderts auf verse zu stossen, wie z. b. die Miltons[2]):

Neither her outside form'd so fair, nor aught
In procreation common to all kinds ....

---

[1]) In der anzeige des Waniekschen buches, Anz. f. deutsches altertum 10, s. 258 f.

[2]) Paradise lost VIII, v. 596 ff.

So much delights me as those graceful acts,
Those thousand decencies that daily flow
From all her words and actions mixt with love
And sweet compliance, which declare unfeigned
Union of mind, or in us both one soul.

Oder gar wie die deutlich Shaftesburys einfluss verratenden verse Gays in der „Epistle to a lady“[1]):

Beauty and wit were sure by Nature join'd,
And charms are emanation of the mind;
The soul transpiercing through the shining frame
Forms all the graces of the princely dame.
Benevolence her conversation guides,
Smiles on her cheek, and in her eye resides.
Such harmonie upon her tongue is found,
As softens English to Italian sound.
Yet in those sounds such sentiments appear
As charm the judgement, while they sooth the ear.

Das ist die englische richtung in der Graziendichtung, und von Pyra muss gesagt werden, dass er sie voll aufgenommen und bewusst weitergeführt hat.[2])

Gleim ist ihm auf diesem wege nicht gefolgt; er blieb bei den Franzosen stehen. Man möchte voraussetzen, dass Gleim, den wir als den führer der anakreontischen poesie betrachten, wie sie ja von seinem zusammenleben mit Götz, Uz und Rudnik in Halle ausgeht, auch für die ausbildung des Grazienmotives viel gethan habe. Gewiss hat er durch die grosse verbreitung seiner gedichte seine sinnliche vorstellung von tändelnden Grazien in weite kreise getragen, und es muss darum seine poesie sorgfältig auf sie hin betrachtet werden; aber es wird sich herausstellen, dass er weniger als andere für die entwickelung ihrer gestalten und des damit verbundenen begriffes gethan hat, offenbar weil seine anakreontik und seine dichterische fähigkeit überhaupt zu wenig tief waren. So wird die untersuchung über das Grazienmotiv zugleich ein mittel zur erkenntnis des ästhetischen wertes im ganzen. In den Scherzhaften liedern Gleims (1744), mit denen sich die anakreontik thatsächlich zur geltung brachte, sind die Huldgöttinnen ein einziges mal erwähnt, und zwar in einer aus Anakreon übersetzten strophe.[3]) Die

[1]) Gay, Poetical works, London 1811, s. 280.

[2]) Lange tritt in den Freundschaftlichen liedern in dieser beziehung überhaupt nicht hervor.

[3]) Sämtliche Schriften des Herrn F. W. Gleim, Amsterdam 1770. Da jedoch von der mir vorliegenden ausgabe ein teil fehlt, und aus rücksicht

weiteren erwähnungen der Grazien in Gleims werken verteilen sich folgendermassen. Zwei stellen im einleitungsgedicht zum ersten buch der Fabeln und in diesem selbst, entstanden 1755, erschienen 1756, eine in den Petrarchischen gedichten 1764, drei in den Liedern nach dem Anakreon 1766, zwei in den Neuen liedern 1767, acht in den Briefen Gleims an Jacobi 1768, vier in den Oden nach dem Horaz 1769, drei in dem gedicht An die Musen 1772, eine im dritten buch der Fabeln (erschienen 1786), eine in Einigen gedichten für einige leser auf den kongress von Reichenbach und auf die kaiserwahl zu Frankfurt am Main 1790, vierzehn in der gegenschrift gegen die Xenien Kraft und schnelle des alten Peleus 1797; diese letzte zahl ist aber minderwertig, weil hier „Grazien“ siebenmal den unentbehrlichen reim zu „Xenien“ bildet. Ferner weisen zu verschiedenen zeiten entstandene episteln und oden der gesamtausgabe zehn stellen auf, die Einzelnen gedichte drei, sowie ein gedicht nach einem stücke der Elite de poésies fugitives, London 1764, zwei (entstanden 1769). Wol keines der einschlägigen gedichte geht über die letzten sechziger jahre zurück. Bei den meisten zeigt dies die datierung oder der name des adressaten. Vier stellen stehen mit Jacobi in verbindung, eine epistel ist an Bertuch gerichtet, eine an Grandison[1]) (1. mai 1779), eine an Heinse (in Rom), eine von Lauchstädt an Schmidt, eine ode an Ch. H. Müller. Dieser überblick über die erwähnung der Grazien in Gleims werken ist zwar nicht für die ganze entwickelung massgebend, zeigt aber, dass bei ihm wenigstens der Grazienkultus in den sechziger jahren seinem höhepunkte zustrebt. Um aber ein gesamtbild der vorstellung Gleims von den Grazien zu gewinnen, werde ich auch spätere stellen in betracht ziehen.

Gleim gebraucht achtmal die bezeichnung „Huldgöttinnen“, sonst immer Grazien. Gründe der metrik mögen bei der wahl des ersteren namens mitgewirkt haben; im plural wenigstens kam die zweite hebung etwas besser zur geltung als in dem sonst beliebteren „Grazien“; den singular reimt er sogar einmal auf schäferin. Einmal (IV, 120) wird eine umschreibung angewandt: „Die Dreye der Göttinnen, die schön durch sanfte Sitten sind.“ Der ausdruck „Charitinnen“ oder „Charites“ ist ganz vermieden, selbst in den

---

auf spätere gedichte citiere ich nach den Sämtlichen werken, Carlsruhe 1819—1820 (II. s. 201).

[1]) Graf Stolberg-Wernigerode, von Gleim so genannt. Vgl. Körte, Gleims leben, Halberstadt 1811, s. 320.

übersetzungen und nachdichtungen aus Anakreon: hier setzt Gleim regelmässig huldgöttinnen ein. Die dreizahl[1]) dieser gottheiten erhellt aus der eben angeführten stelle, sowie aus II, 201 „du vierte Grazie", oder wenn er die Grazien[2]) benennt Euphrosine, Aglaia, Doris: „So soll die dritte Grazie heissen."[3])

Dass sie schwestern sind, ist die allgemeine annahme. Sie findet ausdrückliche bestätigung in einem epigramme aus Des alten Peleus kraft und schnelle (IV, 289): „Und da fand im Haine Der Schwestern die Eine [Grazie] Sicherheit erst." Über ihre eltern äussert sich Gleim nicht.

Ihr aufenthalt ist nach der eben angeführten stelle ein hain, ohne nähere bestimmung. Zwei andere stellen verweisen sie auf den Helikon.[4])

Von der äusseren erscheinung der Grazien geben die Scherzhaften lieder keine vorstellung; es heisst hier nur in einer übersetzung Anakreons: „Um ihren Hals wie Marmor Lass die Huldgöttinnnen fliegen" (II, 101), sie sind also geflügelt wie Amoretten. Etwas mehr bieten zwei stellen im ersten buch der fabeln:

Um seinen [Friedrichs] Thron im glänzenden Berlin
Stehn Grazien und Musen; ihren Tänzen
Sieht er oft zu, sie werfen ihn,
Nicht ohne Neid, mit ihren Lorbeerkränzen. (I, 77)
Du [Gerstenberg], dessen kleinen Liederband
Sie [die Grazien] gern, mit eigner Hand
Dianens Nymphen zum Geschenke bringen.[5]) (I, 105.)

---

[1]) In der epistel an Jacobi II, 237 spricht er allerdings von einem reichstag der Grazien, was doch eine mehrheit voraussetzt.

[2]) Briefwechsel zwischen den Herrn F. W. Gleim und J. G. Jacobi, 1768, s. 237.

[3]) In demselben Briefwechsel kommt noch einmal der name Euphrosine vor und zw. in einer übersetzung aus dem italienischen des Rolli, wobei das original aber ohne besondere namensnennung nur von Grazien im allgemeinen spricht (s. 178).

[4]) Von Anakreon wird gesagt (I, 363): „Er sang am Helikon Den Musen Liederchen Und küsste Grazien . . ." Ferner heisst es (IV, 69): „Dein Brocken wird ein Helikon, Auf dem mit Grazien und Musen Du tanzen wirst."

Diese angaben über namen und aufenthalt stammen alle erst aus der zeit nach der bekanntschaft mit Jacobi. Belanglos in dieser hinsicht ist IV, 120: „Und der Jacobi, den die Dreye Der Göttinnen, die schön Durch sanfte Sitten sind, mit ungesehner Weihe Sich weihten, in Athen . . ." Dies Athen ist offenbar nur dem bedürfnis eines reimes auf „schön" zu verdanken.

[5]) Bezieht sich auf Gerstenbergs Tändeleien, die 1759 erschienen; daher ist diese stelle (der schluss der fabel mit der nutzanwendung) erst nach

Die Grazien tanzen: das alte motiv; sie tragen kränze.[1]) Gleich hier tritt die lebende gestaltung der Grazien darin hervor, dass sie in verschiedenen körperlichen situationen vorgestellt werden: sie stehen am throne, sie tanzen, sie werfen dem könig kränze zu; dann wieder bringen sie den Nymphen einen liederband.[2])

Den Liedern nach dem Anakreon (1766) ist folgendes zu entnehmen:

Huldgöttinnen schmücken sich
Schon mit Blumenkränzen. (II, 150)
Wenn sich die Huldgöttinnen schmücken
Und eine vor der andern glänzt
Und Einfalt sieget, dann ist Amor,
O Rose, nur mit dir bekränzt. (II, 122.)

Der sinn dieser stelle scheint zu sein, dass die Grazien in der einfachheit ihres schmuckes sich gegenseitig überbieten. Jedenfalls schliessen die worte des dichters aber in sich, dass die Grazien mehr geschmückt sind als Amor, der sich mit rosen begnügt. Wie der schmuck der huldgöttinnen, der nach der andern stelle aus blumenkränzen besteht, hier gedacht ist, lässt sich nicht erschliessen, zumal Gleim auch von Anakreon sich hier entfernte.[3])

In dem berühmten Gleim-Jacobischen Briefwechsel zeigen sich die Grazien zunächst als jung und schön (a. a. o. s. 47). Gleim vergleicht vier junge, schöne frauen mit vier Grazien. „Unter vier Grazien . . . in Wahrheit unter vier der schönsten jungen Frauen ein Mädchen war darunter, es möchte nicht unzufrieden seyn, wenn sie es läse, dass ich sie zu einer Dame mache . . .“ Dass die drei-

---

dieser zeit entstanden. — Die Tändeleien selbst bieten für unsere zwecke nichts besonderes; sie werden später einmal zu erwähnen sein.

[1]) Den lorbeer hat Gleim in rücksicht auf die verherrlichte heldenpersönlichkeit gewählt. Auch Göring hat, wie wir sahen, Nymphen und Grazien nebst manchen blumen lorbeerlaub pflücken lassen, Jupiters capitol zu zieren.

[2]) Der zusatz „mit eigner hand“ verdankt sein entstehen wol dem reimbedürfnis, denn er ist inhaltlich ganz überflüssig, erfüllt aber nebenbei den gewiss nicht beabsichtigten zweck, durch erwähnung der hand der sinnlichen Grazienvorstellung des lesers ausgestaltend nachzuhelfen.

[3]) Dieser sagt an der betreffenden stelle Bergk, Poetae lyr. s. 322: *ῥόδον ᾧ παῖς ὁ Κυθέρης στέφεται καλοὺς ἰούλους Χαρίτεσσι συγχορεύων.* Gleim hat den tanz Amors mit den Grazien hier ganz bei seite gelassen. Auch in der erstern stelle folgt Gleim nicht genau seinem vorbild, nach dem die Chariten rosen wachsen lassen (*Χάριτες ῥόδα βρύουσιν*).

zahl bei solchen vergleichen überschritten werden kann und überschritten wird, ist erklärlich. Bemerkenswerter ist, dass Gleim frauen mit Grazien vergleicht, freilich junge frauen, die vielleicht noch nicht alles mädchenhafte in der erscheinung abgestreift hatten, wird ihnen doch auch ein mädchen zugezählt. Gewiss hat Gleim dabei ebenso wenig wie Pyra (obwol dieser auch eine junge frau, die schon ein kind hat, einer Grazie vergleicht) die traditionelle jungfräulichkeit der Grazien aufgeben wollen. Bei nicht bestimmten vorstellungen muss jeder einzelne die grenzen jener körperlichen und geistigen beschaffenheit ziehen, die ihm notwendig erscheinen; innerhalb derselben muss ein vergleich mit anderem stimmen, darüber hinaus liegendes braucht ihn nicht zu stören. Es müssen also nicht alle qualitäten der frauen auf die Grazien passen, mit denen er sie vergleicht. Andererseits erhellt, dass eine unbestimmte vorstellung beim vergleiche mit einer bestimmten wahrnehmung unwillkürlich von dieser züge entlehnt. So mag Gleim für seine vorstellung von Grazien sich einiges angeeignet haben aus einem kupferstiche, auf dem Amor als schulmeister von mädchen umringt ist und sie in der liebe unterrichtet. Die mädchen werden ihm zu Grazien:

Da sitzen Grazien und hören
Ihn seine hohe Weisheit lehren,
Denn hohe Weisheit lehret er!
Man siehet es an seiner Miene.
Schon lächelt Doris lieblicher,
Aglaja wird gefälliger,
Was aber knieet Euphrosine[1];
Sind seine Lehren ihr zu schwer?
(Briefwechsel mit Jacobi s. 237.)

Gleich treten hier die Grazien sinnfällig in die erscheinung. So muss Gleim sich die Grazien vorgestellt haben. Dass das bild mädchen darstellt, kommt nicht mehr in betracht.

Wie beweglich, lebendig, ja aktiv Gleim sich die jungen schönen schwestern dachte, geht auch aus anderen versen hervor (Briefwechsel s. 341):

Die Grazien und Musen kamen
In Streit darüber, und da nahmen
Die Grazien den Liebesgöttern

---

[1]) Kniend hat die Grazien noch eine spätere stelle (II, 343):
Und gerne seh ich Grazien
Vor Gott auf ihren Knien.



Das schöne Briefchen, schrieben's ab
Auf Lilien und Rosenblättern,
Und schenkten sie den Liebesgöttern.

Oder: Epistel an Jacobi (II, 237): „den Grazien . . . Auf ihrem Reichstag säuberlich Umringen, und einmüthiglich Zu ihrem Dichter ihn erwählen . . ."

Von ihrer körperlichen erscheinung sagen die verse: Amor schläft oder wacht „Auf Rosenwangen oder Busen Der Nymphen, Grazien und Musen," recht wenig. Eine der Oden nach dem Horaz (1769) giebt aufschluss, dass sich Gleim die huldgöttinnen bekleidet vorgestellt hat (II, 83): „Und alle Huldgöttinnen waren, In Flor gehüllet, weggeflohn."[1]) Vgl. die ode an Ch. H. Müller (IV, 124): „Die holden Grazien in ihren sanften Hüllen."

Es ist geläufig, dass die spätere antike kunst von der bekleidung der Grazien abgegangen ist und jene darstellung der nackten, sich umfassenden Grazien geschaffen hat, die bis in unsere zeit nachwirkt. Rafaels Grazien sind bekannt. Auch Guido Reni malte sie; das gemälde wurde von Strange in kupfer gestochen, und die Bibliothek der schönen wissenschaften und künste (V, 1, s. 188) giebt eine beschreibung des stiches.[2]) Wann und wie die Grazien in der deutschen kunst zuerst abgebildet wurden, vermag ich nicht festzustellen; Klotz[3]) erwähnt eine magdeburgische schaumünze aus dem jahre 1622, auf der Venus und die drei huldgöttinnen auf einem postwagen stehend abgebildet waren.

Die nackte Graziengruppe allgemein bekannt zu machen, waren aber gewiss die schriften Joachims von Sandrart von einfluss, nicht bloss in den letzten jahrzehnten des 17. jahrhunderts, sondern auch noch im 18. Klotz citiert Sandrarts Akademie. Noch 1772 wurde die „teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst" neu herausgegeben von Volkmann und in den Frankfurter gelehrten anzeigen[4]) von Goethe besprochen. In dem werke Sculpturae veteris Admiranda, sive delineatio vera perfectissimarum eminentissimarumque statuarum etc. (Nürnberg 1680, tafel q) sind die drei Grazien nach einem antiken muster abgebildet, sich umfassend, nackt, blumen im

---

[1]) Auch Gresset kennt die Grazien in trauerkleidung: „Des graces en deuil escortée." Oeuvres de M. Gresset, Londres, 1748, s. 133.

[2]) Vgl. Klotz, Beytrag zur Geschichte des geschmacks und der kunst aus münzen, s. 153.

[3]) Ebenda s. 53.

[4]) DLDenkmale 7/8, s. 539.

haar. Die unterschrift lautet: Tres sunt, Euphrosyne, Charites, Aglaja, Thalia. Eine erläuterung (s. 17) sucht nach antiken quellen die Grazien zu deuten. Eine deutsche erläuterung nebst einer kleinen abbildung zuvor enthält die „Iconologia Deorum, oder Abbildung der Götter“ (Nürnberg 1680, s. 191—194). In der „Teutschen Akademie“ (Nürnberg 1675) ist die gleiche tafel enthalten wie in den Sculpturae admiranda.

Um die mitte des 18. jahrhunderts konnte Lipperts sammlung von gemmenabdrücken, die unter dem namen Daktyliothek bekannt und seiner zeit berühmt wurde, die aufmerksamkeit von neuem auf die antike Graziengruppe richten. 1755 war das erste und zweite 1762 das dritte tausend erschienen, wozu Christ lateinische erklärungen geschrieben hatte. 1767 gab Lippert zweitausend davon mit deutschem kommentar heraus. In dieser sammlung enthalten die nummern 763—767 darstellungen der Grazien, während 291 und 292 nach Lippert keine Grazien sind, wiewol man sie leicht dafür halten möchte, sondern Venus, Minerva und Juno (vor Paris). Auf drei steinen sind die Grazien nackt, der vierte 764 (= 765), der lieblingsstein der Alten nach Lippert, zeigt sie bekleidet, nur die nicht, die den rücken zukehrt. Im text heisst es (s. 271): „Die drey Grazien (*Χάριτες*), Göttinnen der Annehmlichkeiten, der Dankbarkeit und der Sitten. Nach der gemeinsten Meynung sind ihre Namen Aglaja, die Glänzende; Thalia, die Blühende, und Euphrosyne, die Freudige. Sie waren Jupiters Töchter, und Jungfrauen. Doch macht Homerus eine derselben, nämlich die Aglaja, zur Gemahlinn des Vulkanus. Sie waren nebst den Nymphen, die Gespielinnen der Venus . . . Man stellet sie gewöhnlich ganz nackend vor, wie sie auf dem Stein (Nummer 763) sind, da sie einander umfassend, die eine vorwärts, die andere seitwärts, die dritte von hinten sich wendet. Sie wurden aber von den ältesten Künstlern auch bekleidet vorgestellet. Pausanias erzählet, dass die Eleer sie in einer goldenen Kleidung, das Gesicht, nebst den Händen und den Füssen, in weissem Marmor abgebildet, und der ersteren eine Rose, der zweiten einen Würfel, und der dritten einen Myrtenzweig in die Hand gegeben hätten . . .“ Dass die Grazien von den ältesten künstlern bekleidet, später nackt dargestellt wurden, erwähnt auch Hederichs Lexicon mythologicum[1]) im artikel über die Grazien. Im § 8 (deutung) werden durch-

---

[1]) Erschien zuerst 1724 in Leipzig und wurde in verschiedenen auflagen durchs ganze jahrhundert verbreitet.

scheinende kleider vorausgesetzt. „Ihre Kleider sind durchscheinend, weil die Wohlthaten wollen gesehen seyn.“

Da die bildwerke und auch teilweise die antike litteratur eine vorstellung nackter Grazien vermittelten und begünstigten, fällt es auf, dass trotzdem die vorstellung bekleideter Grazien um sich greift. Es ist zurückzuweisen, dass zuerst der gedanke hierfür entscheidend gewesen sei, die jungfräuliche sittsamkeit und scham, die den Grazien eigen, verlange kleidung. Dieser gedanke, der später als grund angegeben wird, ist allerdings richtig; in dem empfinden des 18. jahrhunderts liess sich die naive nacktheit der antike mit der empfindlichen keuschheit und tugend der Grazien schlecht vereinen. Massgebend aber war vor allem, dass sich die erscheinung der Grazien nach gestalten des lebens oder nach menschenbildern formte, die der dichter vor augen hatte. Diese werden ihm zu Grazien. Sie sind selbstverständlich bekleidet; und also die dafür eingesetzten Grazien ebenfalls. Aber die kleider sind, wie schon die stellen bei Gleim zeigen, leicht zu denken, als flor, sanfte hüllen, die den reiz des körpers nicht verdecken, auch den busen halb oder ganz entblösst lassen, wie es nun einmal modern-anakreontische mode war. Diese wurde hervorgerufen oder doch befördert durch die zeitübliche tracht; schon nach dem tode Ludwigs XIV. rückte der halsausschnitt des gewandes tiefer herab, mindestens bis zur hälfte der brust; später glitt er noch mehr herunter, bereits vor der mitte der siebziger jahre dergestalt, dass eine auch nur mässige bewegung des oberkörpers hinreichte, die brust nahezu gänzlich zu enthüllen; ein halstuch, mouchoir de cou, gemeiniglich lose um die brust gelegt, liess diese nicht selten in ganzer fülle hervorblicken.[1]) Ganz selbstverständlich ist die bekleidung der Grazien, wo sie in dramatischen stücken (balletten u. s. w.) auftreten, wie bei Besser und König. Aber auch da, wo, wie in den zwei angeführten stellen Gleims, die bekleidung der Grazien am wenigsten inhaltlich nötig wäre, wird an ihr festgehalten. Gewiss hat daran die zeitgenössische malerei mit ihren die kleidermode in sinnlich-anakreontischer auffassung steigernden darstellungen zarter leicht umhüllter mädchengestalten anteil. Wir sehen also in der bekleidung der Grazien, dass die göttinnen dem antiken olymp entrückt, dem leben der gegenwart genähert werden. Sie sind vermenschlicht und gerade dadurch wurden sie der dichtung mehr als zier, wurden ihr inhalts-

[1]) Vgl. Weiss, Kostümkunde III, 2, s. 1215, 1229 f.

volle gestalten. Die gleiche entwickelung zeigt sich auch darin, dass ihre körperliche, bildartige erscheinung nicht beschrieben wird, dass sie dagegen in mannigfacher menschlicher bewegung gerade bei Gleim gezeigt werden. Sie stehen, sitzen, knien, gehen, fliehen davon, tanzen, umringen, begrüssen (IV, 73 „ein kleiner Amor — Von einer Grazie begrüsst"), schmücken sich mit blumen, werfen kränze. Sicher steht diese belebte thätigkeit mit dem gesamtcharakter der litteratur in verbindung. Wie überhaupt leben in die poesie kam statt ruhender schilderung, so wurden eben auch die Grazien lebensvoll und bewegt. Und dies wieder kam der gleichzeitigen theorie entgegen, die eben in der bewegung einen wesentlichen bestandteil der durch sie repräsentierten eigenschaft, der grazie, erkannte.

Über diese grazie, die begabung also und den charakter der Grazien, hat Gleim in der zeit vor dem bekanntwerden mit Jacobi ebenso wie über ihre erscheinung wenig gesagt, und auch dies wenige muss indirekt aus gelegentlichen bemerkungen erschlossen werden. Die Grazien und Musen, erzählt Gleim (I, 77), tanzen vor König Friedrich und werfen ihm kränze zu[1]); sie freuen sich der tändeleien Gerstenbergs (I, 105); der dichter küsst die Grazien und ist mit ihnen froh (I, 363). Die ersten stellen sind aus dem 1. buch der Fabeln, die letzte aus den Neuen liedern (1767). Aus allen tritt die eigenschaft des spielenden, tändelnden (im anakreontischen sinne) hervor; damit ist der charakter des frohsinns, der heiterkeit unmittelbar verbunden.

Denselben charakter behalten die Grazien bei Gleim auch später; er spricht aus zwei stellen des Briefwechsels. Einmal schreibt Gleim (a. a. o. s. 92): „Das Wort Quartanten möchte den Grazien, die meinen Jacobi lesen sollen, allzuschwer auszusprechen seyn." Ein andermal sagt er in einigen, schon angeführten versen, die Grazien und Musen seien in streit (wettstreit um den besitz) gekommen über einen brief in versen von Jacobi, worauf die Grazien das briefchen genommen, auf lilien und rosenblätter geschrieben und diese den liebesgöttern gegeben hätten. Ernst und schwerfälligkeit ist also diesen Grazien fremd.

---

1) „Nicht ohne Neid" heisst es. Das passt nicht zum wesen der Grazien, selbst wenn man das wort ohne hassinhalt fasst. Grimms DWB. s. v. 4) Klopstock. Friedrich soll eben in diesen versen gepriesen, selbst über die Grazien erhöht werden; darum müssen sie auch, wie schon oben gesagt, den ihnen nicht anstehenden lorbeer tragen.

Als anderer bestandteil ihres wesens tritt dazu die „Zärtlichkeit.“ In den Oden nach Horaz (1769) ist das Horazische „gratiae decentes“ (Od. I, 4) sehr frei mit „zärtliche Grazien“ wiedergegeben (II, 176), da decens zierlich, höflich bedeuten kann, aber nicht den sinn „zärtlich“ in sich schliesst.

Die vereinigung von zärtlichkeit mit spiel geben einige verse aus dem gedicht Zur geschichte der Grazien (II, 243):

Wenn Göttin oder Muse spricht,
So sieht man Ernst und Gottheit im Gesicht,
Und Zärtlichkeit und Anmuth fehlet
In keiner Grazie Gesicht.
Mus' oder Göttin hätt' ich nicht
Zu meiner Schäferin erwählet;
Denn Ernst und Gottheit schicken sich
Zum Spiele nicht, ich hätte mich
Mit einer Grazie vermählet.[1])

Die Grazien treten hier ganz in den bereich des menschlichen. Sie verlieren mit dem ernst auch die gottheit, die sich Gleim mit jenem verbunden denkt. Die Grazie wird zur „Schäferin“; sie trägt die züge des anakreontischen mädchens: scherz, tändelndes wesen, zärtlichkeit. Da Gleim sagt, die „Anmut“ zeige sich im gesicht, so dürfte er sie als beweglich heiteren ausdruck in auge und mienen aufgefasst haben.

Der gesamteindruck der Grazien spricht sich dann in der bezeichnung „hold“ aus (IV, 124, 291). Indirekte angaben, auf dem wege einer zweifachen vergleichung, giebt das gedicht „An Apoll“ (IV, 61):

Ein Weib mit liebevollem Busen?
Zu welchem Huldgöttinnen gehn,
Um ihres gleichen itzt zu sehn,
Wie Pallas klug, wie Venus schön,
Und sanft wie eine deiner Musen?

Darnach sind die Grazien schön, liebevoll, sanft und klug. Liebevoll und sanft decken sich wol mit der schon beachteten bezeichnung zärtlich. Die klugheit findet keine weitere erwähnung. Dagegen heisst es (IV, 120) wieder: „Die Dreye Der Göttinnen, die schön Durch sanfte Sitten sind.“ Edle und holde sitten rühmte auch

---

[1]) Diesen gegensatz hat z. b. Chaulieu nicht. (Oeuvres à la Hage 1777 II, s. 88): . . . une belle, Dont le savoir et la beauté Font douter s'il faut qu'on l'appelle Muse, Grace ou Divinité.

Gottsched an den Grazien. Der gedanke „schön durch sanfte sitten" ist ein ausfluss der kalokagathie in moderner fassung.

Dazu kommt als weiteres moment die unschuld, die von der schäferdichtung mit andern pastoralen requisiten in die anakreontik übergegangen ist. Die unschuld wird die schwester der huldgöttinnen genannt (IV, 268) und in der Epistel an Bertuch wird gesagt (IV, 85):

> Lavater selbst, der Seelenspäher,
> Erblickte nicht den kleinsten Scherz,
> Der einer Grazie den Schmerz
> Der guten Seele geben könnte,
> Die ihren Geist zu Gott erhebt,
> Und noch in ihrer Unschuld lebt,
> Als wie in ihrem Elemente.

Aus diesen versen geht so viel hervor, dass der Grazie die „gute seele" verliehen ist, deren element leicht verletzte unschuld und frömmigkeit ist.

Diese wenigen fälle, die uns die Grazien seelisch näher bringen machen den eindruck des zufälligen, der grundvorstellung der Grazien bei Gleim nicht wesentlich angehörigen. Keiner geht in eine frühere zeit zurück, und die vorstellung der guten, frommen seele ist eine andere als die der heiteren, küssenden Grazien. Diese ist ihm wirklich eigen, während das hervortreten des seelischen wol fremdem einfluss zu verdanken ist.

Auch aus ihrer verbindung mit andern gottheiten lässt sich bei Gleim wenig für ihre eigenart erschliessen. Ihre traditionelle bedeutung als begleiterinnen der Venus haben sie nur in einer nachahmung von Horaz Od. I, 4, wo sie kranzgeschmückt von ihr geführt werden (II, 176). Dagegen erscheinen sie sehr oft mit den Musen zusammen, schliesslich in ganz formelhafter verbindung.[1]) Den Musen entgegengesetzt haben wir sie zwar einmal getroffen (II, 243); zärtlichkeit und anmut der Grazien wurde gegen ernst und gottheit der Musen gestellt. In den meisten fällen aber folgt der dichter jener tradition, die Grazien und Musen zusammenbringt, ohne einen tieferen sinn damit zu verbinden oder ihn gar durch worte anzudeuten. Eine anzahl solcher fälle wurde im vorhergehenden bei anderen gelegenheiten erwähnt. Ein und das andere mal tritt ein anakreontisches motiv hervor, so wenn sich Grazien und Musen um ein briefchen Jacobis streiten (Briefw. s. 341), wenn Anakreon am

[1]) Zu der befestigung der verbindung könnte auch die gemeinsamkeit des namens Thalia mitgewirkt haben.

Helikon den Musen lieder singt und Grazien küsst (I, 363), wenn Grazien, Musen und die götterchen der freude Jacobi umringen und ihn zu ihrem dichter wählen (II, 237). Ganz formelhaft ist es, wenn jemand „spötter der Musen und der Grazien“ genannt wird (II, 175), oder wenn Gleim ausruft: „Verzeiht, ihr Grazien! ihr Musen!“ (IV, 271).

Auch die verbindung Amors mit den Grazien geht ins altertum zurück. Sie findet sich in einem der Gedichte nach dem Anakreon (II, 122; s. oben s. 108). Ein andermal benutzt Gleim ein modernes motiv (I, 339):

Beym allerschönsten Frühlingswetter
Begleitete der Liebesgötter
Und Grazien vereinte Schaar,
Sie, welche selber eine war.

Erweitert ist die götterschar im Briefwechsel s. 196:

Liebesgötter, Grazien und Musen machen
Einen Reihen um sie her; sie gehet still,
Eine Göttin, unter ihnen; Scherz und Lachen
Folget, weil sie gutes will.

Einige verse gestatten aus der Epistel an Heinse (IV, 73) einen schluss auf den inhalt der zusammenstellung Amors mit den Grazien:

. . . wo seine Pfeile,
Die kleinen treffenden, nicht mehr
Ein kleiner Amor, unermüdet,
Von einer Grazie begrüsst,
Auf Brutus und auf Cato schiesst.

Gleim scheint hier bewusst einen zusammenhang zwischen anmut und liebe anzudeuten, insofern als strenge und härte durch die liebe erweicht und der grazie zugänglich wird, indem diese der liebe zur seite tritt.

Bereits früher angeführt wurde eine stelle aus dem Briefwechsel, wo die bewusste herstellung des zusammenhanges deutlicher hervortritt: Amor giebt den Grazien unterricht in der liebe (s. 237). Auch hier ist die liebe der beeinflussende teil. Die grazie ist diesmal schon vorhanden, sie wird durch die liebe erhöht. „Schon lächelt Doris lieblicher, Aglaia wird gefälliger.“

Wir konnten früher feststellen, dass zwei arten, die Grazien mit den menschen in verbindung zu bringen, die ältesten sind. Der einfache vergleich eines weiblichen wesens mit einer Grazie und die erklärung liebenswürdiger eigenschaften als gabe der Grazien.

Die zweite wächst leicht aus deren bedeutung als göttinnen der wohlthaten; in ihr liegt der keim zur entwickelung eines vertrauteren verkehrs der Grazien mit den menschen gleich dem der feen, während der vergleich die sinnliche darstellung durch anschauliche züge bereichert und zur ausbildung jenes verkehres dadurch beiträgt, dass er die Grazien auf das menschliche niveau setzt, sie in der erscheinung menschlich gestaltet, an menschlichen geschicken anteil nehmen und freude und leid fühlen lässt.

Als gewöhnlichste art des vergleiches wurde die bezeichnung vierte Grazie gefunden. Gleim hat sie in der nachdichtung eines französischen gedichtes (II, 206), ohne dass der französische text etwas entsprechendes enthielte. Im Briefwechsel wird einmal (s. 237) statt der dritten Grazie Doris eingesetzt („So soll die dritte Grazie heissen"). Beides ist eine schmeichelhafte huldigung, die allerdings durch ihre üblichkeit an wert verliert.

Schon früh werden drei mädchen den drei Grazien verglichen, später wird sogar, in Deutschland erst während des 18. jahrhunderts, bei solchen vergleichen die rücksicht auf die dreizahl fallen gelassen. Ein mädchen heisst zunächst nicht mehr etwa die vierte Grazie, sondern allgemein eine Grazie (vgl. die schon angeführten verse I, 339, IV, 61); und später erhalten diesen namen auch viele (vier Grazien: Briefwechsel s. 47; Laucha-Grazien: Epistel aus Lauchstädt IV, 60; Landes-Grazien: Kraft und schnelle des alten Peleus). Auch findet sich die uns von andersher schon bekannte form des vergleiches: ein mädchen wird über die Grazien erhoben (I, 363).

Andererseits wirken die Grazien auf die menschen ein, körperlich sowohl wie geistig; doch ist dies bei Gleim nur selten direkt ausgesprochen. Ein dem italienischen des Rolli [1]) nachgedichtetes sonett (Briefw. s. 178) hat folgende verse:

Dich, o Mund, um den ich schon so lange buhle,
Hatten alle Grazien in der Schule!
Euphrosine lehrte küssen, lehrte dich
Dieses Lächeln, dieses Schweigen, dieses Reden.

---

[1]) Das original sagt:

Le Grazie t'insegnar quel vago riso,
Che nelle morbidissime pozzette
S'arresta, e poi si sparge in tutto il viso.
Vezzosa quando parli e quando taci,
T'insegna Amor le dolci parolette
E ti condisce i saporiti baci.

Einer beliebten tradition folgend, ist hier der mund dem wirkungsgebiet der Grazien zugewiesen, das bei Gleim gegenüber Rolli erweitert erscheint. Dieser lässt die Grazien nur das lächeln lehren, das sich in den grübchen aufhält, um sich von da über das ganze gesicht zu verbreiten, Amor hingegen süsse worte und küsse. Rollis vers „vezzosa quando parli e quando taci" giebt einen anhaltspunkt, wie Gleims worte „dieses schweigen, dieses reden" zu fassen ist, nämlich zunächst auf die bewegung und ruhestellung des mundes sich beziehend, daneben vielleicht auch auf den inhalt des gesprochenen, was durch Rollis „dolci parolette" veranlasst sein könnte. Im ganzen wirken hier die Grazien als die „tändelnden"; ein andermal, in den Oden nach dem Horaz (II, 196) als die „sanften": „Sie harter Mann! nicht alle Grazien Erweichen sie und machen sie gelinder." Überall ist hier nicht an einflussnahme aus der ferne, an den abstand zwischen göttern und menschen gedacht, sondern — bei der vermenschlichung der Grazien — an einen engen verkehr mit den menschen.

Einen solchen verkehr bezeugen auch andere äusserungen, ohne dass hierbei eine wirkung angegeben wäre; z. b. „Jacobi, den die Dreye Der Göttinnen, die schön Durch sanfte Sitten sind, mit angenehmer Weihe Sich weihten" (IV, 120). In solchen fällen liegt meist der gedanke verborgen, dass die anteilnahme der Grazien durch eine schon vorhandene anmutige beschaffenheit des menschen veranlasst werde. Die älteste form der gesellung von Grazien und menschen ist in dieser hinsicht das begleitungsmotiv; vgl. die oben s. 116 angeführte stelle aus dem Briefwechsel; hier folgen die Grazien dem schönen und guten weibe. Sonst gesellen sie sich bei Gleim wie in der griechischen Anthologie den dichtern: Anakreon (I, 363), Grandison (Graf Stolberg-Wernigerode IV, 69), Gerstenberg (I, 105) in stellen, die schon angeführt worden sind. Vor allem gilt Jacobi als dichter der Grazien; ihn haben sie sich geweiht (IV, 120); er hat das „fürtreffliche Talent der Grazien", nämlich „zärtlichste Lieder" (Briefwechsel s. 78); Grazien und Musen erwählen ihn zu ihrem dichter (II, 237); und II, 240 wird gesagt: „Da sich auf deine Jugend Auf deinen Geist und deine Tugend Noch Grazien und Musen freun." Der alte tugendbegriff taucht hier im reim auf jugend wieder auf.

Wie schon das altertum von Anakreons versen weiss, dass sie vom reiz der Chariten umhaucht waren, so ist nun die neue anakreontik zur dichtung der Grazien geworden. Auch Gleim selbst

fühlt sich des umgangs, ja der vermählung, mit ihnen würdig (II, 243). Und obwol er weiss, dass jugend eine eigenschaft der Grazien ist, und sie also am besten mit jungen dichtern verkehren, weshalb er auch die jugend bei Jacobi betont, sucht er sie doch noch für sein alter bei sich festzuhalten:

Wenn sich um meine Schläfe Schnee
Zu meinem Lorbeer leget,
Nicht Clio, nicht Melpomene
Mir lächelt, wie sie pfleget,
Mein Puls für jede Grazie
Nicht mehr so heftig schläget . . .
Auch scherz' ich mit den Grazien
Dann noch, wenn sie mich fliehen,
Weil Rosen nicht bey Lilien
Auf meinen Wangen blühen. (II, 243).

Es ist bezeichnend, dass Gleim mit ganz geringen ausnahmen (I, 77 und Kraft und schnelle des alten Peleus) die Grazien nur mit anakreontischen dichtern verkehren lässt. Es offenbart sich hierin der enge zusammenhang zwischen den Grazien und seiner eigenen dichtkunst. Sie erlangt, gerade weil sie einen engen stoffkreis immer aufs neue behandelt, grosse beweglichkeit, leichtigkeit und zierlichkeit der sprache und der witzigen gedanken, also äussere anmut. Denselben charakter tragen seine Grazien. Darin ist Gleim schüler der Franzosen. Spät erst hat er die sanftheit der Grazien herausgekehrt, und auch sie bleibt bei den leichten geschöpfen oberflächlich. Wenngleich sich Gleim der allgemeinen gemütsweichlichkeit am wenigsten entziehen konnte, wenngleich er ein empfindsames und gutes herz besass, verstand er es doch nicht, seinen Grazien oder seiner dichtung überhaupt reicheres seelisches leben einzuflössen; beiden ist gedankentiefe und ethischer gehalt fremd. Tändelei ist ihr eigentliches wesen. Auch wo die Grazien mit den Musen sich vereinen, also in ihrer beziehung zur dichtkunst, sind die zierlichen verse der anakreontik ihr gebiet. Das verhältnis der schönheit zur anmut ist nirgends berührt. Nur einmal erscheint Venus mit den Grazien zusammen, und da in einer nachdichtung nach Horaz. Das verhältnis der Grazien zur liebe berührt Gleim gelegentlich, aber die liebe, die er in seinen gedichten äussert, ist wieder nichts als ein von den Franzosen übernommener sinnlicher zug, der durch körperliche reize erzeugt wird. Auch die liebe ist ihm nur spiel und scherz mit starker betonung der sinnlichkeit, wobei es für uns gleichgiltig ist, dass an anderen stellen die echtheit dieser neigungen

geleugnet wird. Küssen, händedrücken, streicheln der wangen, schielen nach dem busen: darin vornehmlich äussert sich liebe. Recht bezeichnend dafür ist eines der Scherzhaften lieder:

Mir deucht, so oft ich schlafe,
Schlaf ich bey lauter Mädchen;
Und immer wenn ich träume,
Träum' ich von nichts als Mädchen;
Und wenn ich wieder wache,
Denk ich an nichts als Mädchen;
Im Schlaf, im Traum, im Wachen
Spiel' ich mit lauter Mädchen.

Wie diese anakreontischen mädchen den charakter eines spielzeuges an sich tragen, haben ihn auch die ihnen nachgebildeten Grazien. Für tief gefühlte liebe sind beide unempfänglich. —

Der zweite jener jungen dichter, die in Halle der anakreontik huldigten, war J. P. Uz, der 1743 die hochschule verliess, um in die heimat zurückzukehren. Mit Gleim, der schon 1740 von Halle fortgezogen war, blieb er in brieflichem verkehr. Gleim übernahm auch die herausgabe der drei ersten auflagen seiner gedichte.[1])

Uz vermeidet die bezeichnung huldgöttinnen gänzlich und gebraucht durchwegs das wort Grazien (31 mal). Nur ein einziges mal treffen wir (s. 99) „Charitinnen", im reim auf „gewinnen." Einige französische verse auf Friedrich den Grossen (1741) haben natürlich „Graces." Als mutter gilt Venus (Sieg des liebesgottes, 1753, s. 280): „Begeistre du mich selbst, o Göttinn schlauer List, Die du der Grazien, wie Amors Mutter bist!" Als begleiterinnen der Venus halten sich die Grazien mit ihr in Paphos auf. Das geht ebenfalls aus demselben gedicht (s. 280) hervor, wo die Grazien bei Amor in einem ihm geweihten wald in Paphos singen, „wo in geheimer Nacht sich Myrth und Lorbeer drängen." Früher einmal (Die liebesgötter 1747, s. 64) ist es allgemein ein myrtenwald, in dem die von Grazien umgebene Cypris sitzt.[2]) Dieser aufenthalt kommt den Grazien nur als heimstätte der Venus zu. Und ebenso wenig ist der Parnass ihr eigentlicher wohnsitz, wenn sie auch da weilen:

---

[1]) Ich citiere nach Sauers kritischer ausgabe der Sämtlichen werke von J. P. Uz. DLDenkmale 33—38. Die jahreszahlen bezeichnen entweder die entstehung oder das früheste zu erschliessende datum, z. b. übersendung an Gleim oder erscheinen in ausgaben.

[2]) Wie formelhaft Uz myrte und lorbeer verwendet, stellte Sauer zusammen: E. v. Kleists Werke, 2, 285.



Bald hörte der Parnass die jungen Musen singen
Und sah die Grazien zuerst im Lorbeerhayn[1])
Die Arme durch einander schlingen. (Silenus, 1747, s. 78.)
Welch schwacher Geist, hört' ich die Muse sagen,
Will vom Parnass die Grazien verjagen? (Schreiben an einen freund, 1757, s. 379.)

Hier halten sie sich nur auf, wie bei Gleim auf dem Helikon, insoferne sie in verbindung mit der dichtkunst und den Musen stehen. Darum ist auch der platz nur mit lorbeer geziert, während in Paphos die myrte daneben stand. Da aber die Grazien auch überall mit den menschen verkehren, sind sie nirgendwo gebunden. Mit vorliebe weist ihnen Uz wald und hain, also den sitz der Nymphen, zu, dann noch später (An Weisse, 1767, s. 391) spricht er von einem hain, wo er mit Grazien gelacht.

Auch bei ihm können wir in seiner frühesten Grazienvorstellung den einfluss des Horaz deutlich verspüren. Es zeigt sich dies in dem gedicht an Gleim (1741) und zwar in der 1747 an Gleim gesandten fassung (s. 9):

Da sah ich, wie sie [die Pierinnen] ganz entzückt
Sich ihren Nektar reichen hiessen,
Den, selbst mit Rosen schön geschmückt,
Die nackten Grazien im Golde schäumen liessen.
Bald schlossen alle Hand in Hand:
Ein freyer Tanz ward angefangen.
Da floss ihr unbewahrt Gewand
Auf grüner Erde hin; da glühten aller Wangen.

Die fassung lässt es zwar ungewiss, ob die Grazien am tanze teilnahmen, da es sich eigentlich um Apollo und die Musen handelt, ja sie würde dann einen widerspruch enthalten, da die Grazien nackt sind, darnach aber das hinfliessen der gewänder der tänzerinnen erwähnt wird. Dennoch spricht eine spätere änderung, die diesen widerspruch beseitigt, für ihre beteiligung am tanze; auch lässt sie ja das vorbild Horaz mit Nymphen tanzen (Od. II, 4); sein solutis zonis (I, 30) kehrt im hinfliessen des gewandes wieder, sei es dass man an ein fallen lassen der kleidung denkt oder an ein nachschleppen des gewandes bei gelöstem gürtel. Auch dass Uz die „Grazien beym Mondenschein" sieht (Brief an hofrat B*, 1753, s. 344) stammt aus Horaz I, 4 (imminente Luna).

Somit ergiebt sich zunächst einwirkung antiker elemente: nackte, tanzende Grazien, mit rosen schön geschmückt; dazu tritt die

[1]) Von 1755 an „zuerst" ausgelassen, dafür „in seinem Lorbeerhayn."

weitere alte, der bildenden kunst entnommene vorstellung: die Grazien, die arme durcheinander schlingend.

Die verse in dem gedicht an Gleim erfahren, wie erwähnt, in der ausgabe von 1755 eine änderung. Das wesentliche daran ist, dass es nun heisst:

Der necktarvolle Becher glänzte;
Es reichten ihn, mit nackter Brust,[1])
Die jungen Grazien, die Ros' und Myrth umkränzte.

Nun ist auch die jugend hervorgehoben. Neben der rose kommt die myrte zu ehren. Und vor allem, die Grazien sind nicht mehr nackt, nur die brust ist entblösst. Es ist nicht zu entscheiden, ob für diese änderung der früher erwähnte widerspruch massgebend war oder die inzwischen erwachte vorstellung bekleideter Grazien. Das aber ist sicher, dass diese vorstellung bei Uz wurzel gefasst hat. Die Grazien sind nunmehr schon mädchen in jenem idealen, leichten, die brust freilassenden kostüm, wie es uns in dichtung und bildender kunst damals entgegentritt. — Der schluss der ganzen stelle: „da glühten aller Wangen" (später „es brannten ihre Wangen") zeigt ein streben nach versinnlichung, ebenso die vorstellung der nektar schenkenden, beziehungsweise den becher reichenden Grazien.

Jugend, schönheit und fröhlichen glanz lässt der „Versuch über die kunst stets fröhlich zu seyn" 1760 erschliessen (s. 230):

Ist sies [die natur], die unsern Leib mit junger Schönheit schmücket,
Und uns ein Auge giebt, das dieser Schmuck entzücket,
Das für die Grazien nicht blind, gleich Thieren, ist,
Und fröhlich glänzend sieht, was Liebe feurig küsst?

Sie erscheinen lachend (An Weisse, 1767, s. 391): „wo ich . . . mit den Grazien gelacht"; ferner von 1768 an im eben genannten „Versuch" (s. 239): „Sie sind die Grazien, Die nur dem Weisen lachen." Sie singen auch, wobei einmal der schöne mund, dessen beziehung zu den Grazien uns nicht mehr unbekannt ist, besonders erwähnt wird. So im Sieg des liebesgottes, 1753 (s. 281): „Aus euerm schönen Mund, ihr Grazien! erklang Manch Lied Anakreons, manch sapphischer Gesang," woraus sich ein verhältnis zur dichtung überhaupt ergiebt. Später heisst es ohne eine solche beziehung: „Wann die Grazien dir singen" (An die freude 1768, s. 177).

Wenn Uz sagt (An Grötzner 1753, s. 399): „Chaulieu, dem,

---

[1]) Von 1756 an „Ihn reichten, mit entblösster Brust."



bekränzt mit Rosen, Alle Grazien liebkosen," so äussert sich auch hier eine vermenschlichung, verlebendigung der Grazien.

Wie hier und in früheren stellen die Grazien mit rosen geschmückt oder bekränzt erscheinen, so tragen sie ein andermal blumenschmuck im haar (Der schmaus, 1768, s. 166): „Lasst sich, mit Bluhmen in den Haaren, Die Grazien und Musen paaren." Überhaupt nimmt Uz das antike motiv, sie in beziehung zu den blumen, besonders den rosen zu setzen, sehr lebhaft auf. Schon 1743 im Lobgesang des frühlings (s. 16) singt er:

Sey itzt, o Flora, gegrüsst, dieweil du liebliche Kinder,
Zumal die göttliche Rose, gebahrst,
Die selbst der Gratien Hand zum stolzen Throne geführet,
Und durch bedornte Gesträuche beschützt;
Und mit der Könige Tracht, dem Purpurkleide, geschmücket.

Mit anderen worten wird hier den Grazien ein bedeutender anteil an dem entstehen der rosen zugewiesen; denn wenn auch Flora sie gebiert, verdanken sie doch den Grazien ihre ganze äussere erscheinung. Dass die Grazien in besonderem verhältnis zu den rosen stehen, wird auch durch einen vers deutlich (s. 71): „Wann ihn die Grazien mit ihren Rosen krönen." Diese fassung hat erst die ausgabe vom jahre 1755, zuvor (1746) hiess es „frohen" statt „ihren"; die änderung scheint durch äussere gründe herbeigeführt worden zu sein, bezeichnet aber dennoch eine nähere beziehung. Gleichzeitig lehrt uns der vers, dass die Grazien nicht bloss selbst blumengeschmückt sind, sondern auch andere bekränzen (hier ist Bacchus gemeint). Das thun sie auch ein anderesmal. Uz spricht (Auf Cronegks tod, 1758, s. 158) von sanfter tugend, „Die, von den Grazien geschmückt, Umkränzt mit Rosen muntrer Jugend, Durch stillen Reiz entzückt." Wir haben früher gefunden, dass Besser ihnen dies direkt als amt zugewiesen hat.

Die rosen erscheinen im frühling; deshalb heisst es (Sehnsucht nach dem frühling, 1768, s. 168): „Verlange nur nicht allzusehr Des holden Frühlings Wiederkehr! Bald wird er, unter jungen Rosen, Den Grazien liebkosen." Grazien, frühling und blumen sind schon früher einmal vereint (Empfindungen an einem frühlingsmorgen 1755, s. 127): „Diess holde Thal, wo alles grünt und blüht! Hier, wo die Grazien sich ihre Bluhmen hohlen." Das motiv des blumenholens tritt gelegentlich auf; wir werden es bei Wieland auch finden.

In all diesen stellen zeigt sich wieder deutlich die sinnliche

verlebendigung, die die Grazien in der anakreontik überhaupt gewinnen. Sie liebkosen den dichter, oder werden vom frühling liebkost; sie bekränzen Bacchus; sie holen blumen im thal; Grazien und Musen paaren sich. Einzelne körperteile werden erwähnt: die blosse brust, der schöne mund, das rosengeschmückte haar, die hand, die die rose zum thron führt (s. oben s. 123).

Das wesen der Grazien ist nur einmal direkt bezeichnet und zwar durch das beiwort „sanft“ (Die freude, 1755, s. 102). Alles andere ist nicht unmittelbar gesagt, sondern muss erschlossen werden. So muss „stiller reiz“ ihnen eigen sein, denn die von ihnen geschmückte und mit rosen heitrer jugend umkränzte sanfte tugend entzückt durch stillen reiz. Auch jugend und heiterkeit erscheint ihnen so neben sanfter tugend zugewiesen. Für heiteres wesen spricht ausserdem, dass die Grazien lachend eingeführt werden. Auch daraus, dass die Grazien der freude singen (An die freude, 1768, s. 177), ist es zu folgern; ebenso, aber noch mittelbarer aus der letzten strophe des „Winters“ (1755, s. 107):

Stoss an! es leb' ein holdes Kind,
Von Grazien gepflegt, erzogen unter Musen
Und schätzbarer, als Phrynen sind,
Durch Unschuld, klugen Scherz
Und durch ein gutes Herz
In einem schönen Busen!

Wieder sehr mittelbar ergiebt sich zärtlichkeit (An herrn hofadvocat G***, 1755, s. 361):

Lass von den Grazien dir eine Gattin wählen,
Die nicht von den gemeinen Seelen,
Bloss wirthlich, reich, vielleicht getreu,
Doch ohne Zärtlichkeit und lauter Pöbel sey.

Anderseits wird damit das wesen der Grazien ausgedrückt als gegensatz zum pöbel, zu gemeinen seelen. Zu solchen kontrastschlüssen bietet sich noch einigemale gelegenheit. So stehen sie pedanterie und trockener gelehrsamkeit entgegen (Magister Duns, 1745, s. 35):

Drauf nannt' er gründlich hier und dort
Den Grund des Widerspruches,
Und noch so manches Modewort,
Die Weisheit manches Buches.
Der Mann bewies, wie sichs gehört,
Und bat, abstract und tiefgelehrt,
Durch schulgerechte Schlüsse,
Um seiner Chloris Küsse.

Das arme Kind erschrack und floh;
Die Grazien entsprungen.

Desgleichen im „Schmaus“ (1768, s. 166):

Ich, droht er, flieh und lass euch streiten,
Wofern ihr nicht auf andre Zeiten
Den schulgelehrten Zank verschliesst,
Nicht, fern von trocknen Streitigkeiten,
Des Lebens heut geniesst.
Lasst sich, mit Bluhmen in den Haaren,
Die Grazien und Musen paaren.

Nur ausnahmsweise verscheucht „die Grazien nicht ein finster scheinend Angesicht“ (An herrn professor Kipping, 1762, s. 387) weil von dem „weisen Mund“ des finstern „gewürzte Scherze fliessen.“

Ist die gelehrtheit zu ernst, so ist der ehestand zu philiströs für Grazien: „Sobald ein liebendes Paar aus den Händen der freyen Liebe in Hymens Hände kommt; so verschwindet Amor mit allem was ihn reizend macht: Grazien und Freuden und Begierden . . . werden nicht mehr gefunden, und ihre Stäte kennet man nicht mehr.“ (Epistel an herrn secretär G*, 1755, s. 345 ff.).

Beachtenswert ist die ausdrucksweise: die Grazien fliehen vor dem, was ihnen entgegen ist, oder sie werden davon verjagt, verscheucht. Sie wird sehr beliebt; auch Gleim hat sie, aber später als Uz; bei diesem ist sie schon 1745 anzutreffen, bei jenem erst in den Oden nach dem Horaz (1769) und in dem gedicht an die Musen (1772), später noch in der Kraft und schnelle des alten Peleus. Man darf daraus nicht sowol schliessen, dass sie scheu sind, als dass sie leicht zu verletzenden guten hausgeisterchen gleichen; ein plump zutäppischer geselle stört ihren feinen lebenskreis. Also: leicht geht die anmut verloren.

Der grundzug im charakter der Grazien bei Uz, mit dem auch die andern eigenschaften übereinstimmen, scheint mir das „schöne Mass“ zu sein, das der dichter bei seinem Horaz gelernt hat[1]) (An herrn hofrat C*, 1754, s. 363):

Und weder schönes Maass, noch jenes Weiche fehlet,
Das alter Griechen leichte Hand,
Von Grazien geführt, mit hartem Stein verband.

Hier ist freilich das mass äusserlich zu fassen — es ist die rede von statuen — aber es wird auch ethisch gefordert, indem Uz (Die freude, 1755, s. 102) von der freude sagt:

---

[1]) Über Uz' Stellung zu Horaz s. Petzet, Studien zu J. P. Uz, Berlin 1893, s. 23 ff.

Sie bleibt bey sparsamem Genusse
Weit länger schön und liebenswerth.
Du Tochter wilder Trunkenheit!
Fleuch, ungestalte Fröhligkeit,
Und rase nur bey blöden Reichen!
Sie mögen durch entweihten Wein
Die sanften Grazien verscheuchen.

Das weiche, sanfte kommt mildernd zum schönen mass dazu.

Ferner werden unschuld und herzensgüte an einem holden kinde gerühmt, das von Grazien gepflegt wird (Der winter, 1755, s. 107 s. o.); und dann sanfte tugend:

Der Tugend ächten Freund, doch einer sanften Tugend,
Die, von den Grazien geschmückt; . . . .
Durch stillen Reiz entzückt. (Auf den tod des freiherrn von Cronegk, 1758, s. 158.)

Zu glücklich, wenn sie [die von den Grazien zu wählende gattin] dir, vom Himmel mild bedacht,
In einem holden Leib, zu schlauer Lust gemacht,
Auch eine Seele zugebracht,
Die denkt und edel denkt, die Tugend liebt und kennet,
Und dich, als Freundinn, liebt, wenn sie dich Gatten nennet!"
(An herrn hofadvocat G***, 1753, s. 361.)

Zwei jahre vor der ersten stelle war Burkes Philosophical inquiry erschienen, worin der gegensatz des schönen und erhabenen auch auf die tugenden übertragen wird. Und die sanfteren tugenden (softer virtues) sind es, die das herz einnehmen, z. b. ein gefälliger, nachgebender charakter, mitleid, freundlichkeit, gutthätigkeit. Ich weiss nicht, ob die entsprechenden verse Uzens bezug nehmen auf Burke; vermuten lässt es der ton, in dem sie gehalten sind, zumal der nachdruck, der auf dem sanft liegt. Das „gute herz" stimmt völlig dazu. Die „unschuld" lag nahe in der tradition der schäferdichtung. Beim „edel denken" und der tugendliebe geht er offen von Richardsons Clarissa aus. Allerdings erklärt er die „englischen Clarissen" für überirdisch und ohne anderes weibliche als reizungen und eigensinn; sein freund werde sich ein menschliches wesen erwählen mit den oben dargelegten eigenschaften. Mit diesem seelischen, ethischen moment steht also Uz, bewusst oder unbewusst, im wirkungsgebiet des englischen. An einen einfluss Wielandischer jugendschriften braucht man nicht zu denken.

Die gleiche auffassung zeigt die art der verbindung der Grazien mit andern gottheiten. Venus, Amor und die Grazien kommen vereint vor, wie sonst:

Cypris, meiner Phyllis gleich,
Sass von Grazien umgeben . . .
Ein geweihter Myrtenwald,
Welchen hohè Schatten schwärzten,
War der Göttinn Aufenthalt,
Wo die Liebesgötter scherzten. (Die liebes-
götter, 1747, s. 64.)

Eine erklärung dieser vereinigung wird zunächst durch folgende Strophe (Sommerlaube, 1755, s. 99) gegeben:

Ein leblos Auge rührt mich nicht;
Kein blödes Kind wird mich gewinnen,
Das reizt, solang der Mund nicht spricht,
Und eine Venus ist, doch ohne Charitinnen.

Daraus folgt, dass die Grazien als notwendige begleiterinnen der Venus ausgesehen werden; sie müssen ihr reiz verleihen, geben ihr leben. Leblose schönheit rührt nicht. Da aber leben sich in bewegung äussert, kommen wir auch hier auf die definition der anmut als schönheit der bewegung, und zwar offenbart sich die bewegung deutlich als ausdruck eines geistigen, was dem charakter der Grazien bei Uz entspricht. Freilich ist dieser gedanke nicht neu, aber dass er in Uz' dichtung ausgesprochen wird, ist bemerkenswert, weil er z. b. bei Gleim nicht laut wird.

Ferner haben wir schon erfahren, dass die Grazien Amor reizend machen (s. 347). Genaueres wird nicht gesagt; ebensowenig, wenn es heisst (An die scherze, 1755, s. 133): „Und alle Grazien begleiten Den Gott beglückter Zärtlichkeit [Amor], Und Freude flattert ihm zur Seiten;“ es sei denn, dass man freude als wirkung der begleitung fassen darf. — Über den zusammenhang der durch diese gottheiten repräsentierten begriffe schönheit, reiz, liebe spricht sich Uz (s. 376, An herrn pr. E**, 1755) ausführlich aus:

Der äusserliche Reiz? Sieh ihn bewundernd an,
Und sey der Schönheit hold, nicht aber unterthan!
Die Schöne musste ja voll grössrer Anmuth blühen:
Der Mann soll gegen sie von treuer Liebe glühen . . .
Ich weis, dich reizt nicht bloss die kurze Lust der Sinnen,
Die auch die Thiere reizt: ich weis, dich zu gewinnen,
Braucht eine Schöne mehr, als was der Pöbel preist;
Du liebst ein zärtlich Herz, und einen edlen Geist . . .
Ein sanftes Feuer ist der wahren Liebe Glut:
Im Herzen ist ihr Sitz, und nicht allein im Blut.

Die verinnerlichung der liebe erscheint hier bewusst durchgeführt. An der schönheit ist es nicht der äussere reiz, sondern seelische

anmut, was liebe erweckt. Eine stufe ist übersprungen, nämlich dass der reiz überhaupt, die schönheit belebend, liebe erregt. Der bei Uz ausgesprochene gedanke geht auf Shaftesbury zurück. Gleim hat eine andeutung im umgekehrten sinne, dass Amor auf die Grazien einwirkt, erst 1768.[1])

Eine andere verbindung ist die der Grazien mit den Musen, wozu sich auch Apollo oder Bacchus gesellt. — „Gepflegt von Grazien, erzogen unter Musen", heisst es einmal von einem mädchen (s. 107), ohne dass sich weiteres erschliessen lässt. Auch schon bekannt ist uns eine andere stelle (s. 9): die Grazien schenken den Musen, die in Apollos gesellschaft sind, nektar in goldenen bechern; sie tanzen dann mit einander. Über die gegenseitige beziehung ist nichts gesagt. Immerhin gebraucht Uz aber nicht die beliebte formelhafte verwendung der „Grazien und Musen", sondern bringt beide in thätigkeit. Mehr ergiebt sich bei einer dritten gelegenheit, und zwar für die verbindung mit Bacchus (Der schmaus, 1768, s. 166):

Lasst sich, mit Bluhmen in den Haaren,
Die Grazien und Musen paaren,
Nur diese lade Bacchus ein!
Mit ihnen nur, ihr habts erfahren,
Schmeckt auch der beste Wein.

Massvolle heiterkeit und freude ist den Grazien entsprechend. Wir haben sie im gegensatz gesehen zu „ungestalter fröhlichkeit", der tochter wilder trunkenheit, womit eine beziehung zu Bacchus schon hergestellt ist, der im selben gedichte (Die freude, 1755, s. 101) als sieger über schwarzen unmut, also als freudenspender erscheint.

Ein anderes mal erscheint Bacchus nur mit den Grazien. Uz wendet sich gegen die „affen Gleims" und schliesst (An Venus, 1746, s. 71):

Nie werde deren Lieds gedacht
Bey sanftem Saitenspiel, im Munde kluger Schönen,
Noch wo der junge Bacchus lacht,
Wann ihn die Grazien mit frohen (ihren) Rosen krönen.

Bei Uz wird also auch das trinkmotiv der anakreontik zu den Grazien in beziehung gebracht; Gleim kennt ihre verbindung mit Bacchus noch nicht.

---

[1]) Amor und die Grazien kommen noch einmal zusammen vor. Sie machen dem Anakreon ein lied (An Chloen, 1749, s. 20).

Um die Grazien in berührung mit den menschen zu bringen, ist wieder das nächste mittel der vergleich. Uz verwendet ihn nur an zwei orten. Das erstemal (An den verfasser der scherzhaften lieder, 1745, s. 396) werden zunächst die schönen den Grazien ausdrücklich gleichgestellt und dann diese für jene eingesetzt: „Gratzien, euch sind sie gleich: Schützt die Gratzien des Feindes!“ Das zweitemal wird ersteres ausgelassen (An herrn hofrat B*, 1753, s. 335); er spricht hier von Römhilds Grazien, wie später Gleim von Laucha-Grazien. Wir sehen, dass nicht, wie bei andern gelegentlich, auch die dreizahl der mädchen mitbestimmend ist. Uz spielt überhaupt nie auf die dreizahl der Grazien an; er gebraucht höchstens den bekannten ausdruck „alle Grazien.“

Ihre anteilnahme an den menschen tritt in verschiedener hinsicht zu tage. Körperliche beeinflussung schon 1749 (An Chloen, s. 22): „Ich kann die Grazien darinnen [in den augen] Ein schmeichelnd Lächeln bilden sehn.“ Es entspricht dem wesen der anmut, dass sie sich auch im auge zeigt. Sinnlich verdeutlichen lässt sich allerdings diese vorstellung nicht. Auch der vers (Der sieg des liebesgottes, 1753, s. 288): „Der schlanken Glieder Bau, durch Grazien geschmücket,“ giebt nichts völlig sinnfälliges.

Im übrigen sind es (mit einer ausnahme, s. 396: „Schützt die Gratzien des Feindes“) geistige beziehungen, die die Grazien den menschen näher bringen. Wir wissen, dass die idee, die geistige anmut, die sich in inhalt und form von schrift- und kunstwerken äussert, von den Grazien abzuleiten, aus dem altertum überliefert ist. Auf die bildkunst spielt Uz nur bei einer gelegenheit an (An hofrath C*, 1754, s. 363 s. o.). Dagegen hat er die Grazien wie Gleim den dichtern, besonders einzelnen, die durch die art ihrer poesie diesen vorzug ihm zu verdienen scheinen, beigesellt. Und die fürsorge für die dichter passt zu ihrer verbindung mit den Musen und ihrem aufenthalt auf dem Parnass. Der hauptvertreter der poesie, die die Grazien vor allem lieben, ist Anakreon; daran schliessen sich die dichter, die in seinem namen singen.

Chaulieu dem, bekränzt mit Rosen,
Alle Grazien liebkosen. (An Grötzner, 1753, s. 399)
Und deinem alten Freund, Berlins Anakreon,
Den alle Grazien begleiten ... (An hofrat Ch*, 1754, s. 366)
Das bekannte Rauschen
Des Haynes, wo ich sonst auf manches Lied gedacht,
Und mit den Grazien gelacht. (An Weisse, 1767, s. 391.)

Das lachen der Grazien deutet wieder den heiteren charakter dieser poesie an, der man infolge dieser begünstigung durch die huldgöttinnen recht wol den namen Grazienpoesie beilegt. Es ist darunter nicht zu verstehen, dass die Grazien selbst eine besondere rolle darin spielen müssen; die bezeichnung bezieht sich auf den heiteren, anmutigen charakter dieser, das ist vor allem der anakreontischen dichtung.

Das verhältnis der Grazien zur dichtung kommt noch anders zum ausdruck. Die Grazien singen selbst lieder der dichter: „Aus eurem schönen Mund, ihr Grazien! erklang Manch Lied Anakreons, manch sapphischer Gesang“ (Sieg des liebesgottes, 1753, s. 281). Oder in indirekter, kontrastierender form: „Welch schwacher Geist... Will vom Parnass die Grazien verjagen?“ (Schreiben ... an einen freund, 1757, s. 379.) Auch diese stelle lässt den charakter der Grazienpoesie erschliessen. Es ist wieder die anakreontik; und sie wird entgegengesetzt der durch Wieland (er ist der „schwache Geist“) vertretenen patriarchalischen dichtung Bodmers und seiner genossen.

Auch bei nicht dichterischen werken erscheinen übrigens die Grazien behilflich, wenn Uz den verfasser ehren will; so richtet er nach der lektüre des Antimacchiavell 1741 folgende verse an Friedrich den Grossen (s. 395):

La Vérité n'eut rien de plus noble à dicter
Que ce grands sentimens qu'on voit ici briller;
Qui sont des sentimens qu'elle dicta aux Graces
Pour les mettre en écrit, et puis fit imprimer.

Die Grazien haben hier das amt, das von der wahrheit diktierte niederzuschreiben[1]); das soll gewiss heissen, dass Friedrich das wahre gefällig ausgesprochen habe, und insofern fällt es nicht weit von der dichtung weg.

Das wichtigste ist, dass Uz wie Gleim die Grazien als besondere gönnerinnen der anakreontischen poesie hinstellt. So konnte allmählich diese als Grazienpoesie aufgefasst und bezeichnet werden, obwol, wie wir sahen, ursprünglich und auch immer noch die Grazien eine führende, beherrschende rolle darin nicht spielen. Man machte sich eine vorstellung von den Grazien aus dem gesamtcharakter der anakreontik zurecht; und wie diese sich weit von dem dichter entfernt hatte, dessen namen sie trug, so waren auch diese Grazien nicht mehr identisch mit den gestalten der antiken mythologie. So

[1]) Schreibende Grazien hat später auch Gleim (1768, im Briefwechsel mit Jacobi).

konnte es dann kommen, dass sie auch den namen für ein philosophisches system liehen, mit dem sie ursprünglich keinerlei zusammenhang hatten, weil eben dieses system in die moderne anakreontik eingang gefunden hatte.

Strack hat in seiner schrift über Goethes Leipziger Liederbuch (s. VI) richtig bemerkt, dass die anakreontik im geistigen leben unserer nation mehr als eine blosse veränderung des litterarischen geschmackes bedeute; dass mit ihr horazische und epikurische lebensweisheit in das deutsche kulturleben eingedrungen sei; die französischen vertreter der poésies fugitives gehen als „les voluptueux" voran; Deutschland folgt mit den dichtern der „wollust" nach, ohne dass dies wort die heute zumeist damit verbundene üble bedeutung gehabt hätte. Uz ist es, der auf diesen weg einlenkt. Mit dem frohen lebensgenuss Anakreons verbindet er horazischen so, dass dessen aurea mediocritas auch hierfür gesetz wird. Seine Grazien sind mit Amor und auch mit Bacchus verbunden, aber sie fordern „schönes mass", erlauben nur „sparsamen genuss", sie fliehen vor trunkener ausgelassenheit. Dieses masshalten im lebensgenuss ist bei Uz nicht mehr die folge flüchtigen und kraftlosen tändelns im sinne der anakreontik, sondern es ist das ergebnis männlicher weisheit. Solche weisheit wendet sich ab von „niederer lust"; sie ist aber keineswegs beladen mit schwerfälliger gelehrsamkeit, sie lehrt „fröhlich zu sein", und die heiterkeit der Grazien geleitet sie. Noch 1760 fiel es Uz nicht bei, den Grazien in dieser philosophie eine stelle einzuräumen; aber in der neubearbeitung seines Versuches über die kunst stets fröhlich zu sein vom jahre 1768 (s. 289) haben sie ihren platz gefunden. Er sagt:

Wie rein und unvermischt, still, aber dauerhaft,
Sind Freuden, welche sich die Seele denkend schaft!
Sie sind die Grazien, die nur dem Weisen lachen,
Und ihm die Einsamkeit so liebenswürdig machen,
Und ihn vom Weltgewühl, wo tausende sich fliehn,
Zum schweigenden Gemach, zur späten Lampe ziehn.
Sie fliehn mit ihm aufs Land, und adeln freye Stunden,
Erleichtern ihm ein Joch, an das ihn Gott gebunden,
Und folgen ihm zum Thron, in Scenen bunter Pracht,
Und folgen ihm vom Thron, in öder Kerker Nacht.

Obwol die hier ausgesprochene lebensweisheit ziemlich ernst ausklingt, darf die seelische heiterkeit, die darüber ausgegossen ist, nicht übersehen werden; sie ist ja auch darin ausgesprochen, dass die Grazien dem weisen lachen.

Wir dürfen somit in der deutschen dichtung des 18. jahrhunderts Uz als einen ausgangspunkt der Grazienphilosophie ansehen, die ein jahr darnach in Wielands „Musarion" auf die höhe kommt. Bei Gleim verrät sich kaum eine solche gesinnung, wenigstens nicht als gefestigte lebensanschauung. Er kommt nicht darüber hinaus, blossem anakreontischen getändel ohne tieferen geistigen inhalt dichterischen ausdruck zu geben, äussert sich auch nicht über irgend eine beziehung der Grazien zur philosophie im allgemeinen. Uz schlug selbständig eine neue richtung ein und ist überhaupt in bezug auf die Grazien von Gleim unabhängig. Denn weitaus die meisten der aus Uz' werken ausgehobenen Grazienstellen fallen in die vierziger und fünfziger jahre, während Gleim in derselben zeit die Grazien nur dreimal nennt, und das in keiner bedeutungsvollen anwendung; es hat also eine einwirkung nur von Uz auf Gleim stattfinden können. —

Der dritte jener kleinen dichtergruppe war Joh. Nicol. Götz. Jede litterarhistorische forschung stösst bei ihm auf das hindernis, dass erst nach seinem tode eine sammlung seiner gedichte erschien (1785), die nicht vollständig ist und den text im geschmack des herausgebers Ramlers verändert bietet. In authentischer fassung sind nur die 99 stücke mir zugänglich, die C. Schüddekopf in den Deutschen Litteraturdenkmalen (nr. 42) herausgegeben hat: der Versuch eines Wormsers in gedichten (1745), sowie gedichte, die von Götz bis 1764 an Gleim geschickt wurden, und etliche andere. Es sind dies Götz' dichtungen eben der zeit, die für uns am belangreichsten ist, und liegt auch seine litterarische thätigkeit selbst in diesem zeitraum wol nicht vollständig vor, so erlaubt sie doch einen genügenden überblick, wie Götz sich zur behandlung der Grazien in seiner dichtung stellte. Freilich, wenn man Ramlers sammlung durchnimmt, stösst man auf eine solche mannigfaltigkeit von situationen, dass man bedauern muss, wegen der überarbeitung der gedichte einerseits, des mangelhaften der zeitlichen bestimmung anderseits, eine vollständige verwertung nicht vornehmen zu dürfen.

In Schüddekopfs ausgabe ist die bezeichnung „Gratien" vorherrschend; dreimal findet sich „Charitinnen", davon einmal im reim. Auch bei Götz wirkt in der vorstellung der Grazien in der ersten zeit Horaz ein; deshalb sind da die Grazien nackt (Bei erblickung einer schönen person, 1747, s. 40):[1])

[1]) Die jahreszahlen bedeuten wieder das datum, bis zu dem die gedichte sich zurückführen lassen, bezeichnen aber nur in vereinzelten fällen die entstehungszeit.



Cypria war minder schön,
Wenn sie mit den keuschen Nymphen
Und den nackten Gratien
Unterm hellen Abendsterne
Von Siciliens Gebürge,
In die stillen Thäler stieg.

Die vorstellung nackter Grazien muss es auch gewesen sein, die ihm in dem gedichtchen „Amalia“ (1764, s. 58) den vergleich nahe legte:

Phöbus sah Amalien,
Mit drey holden Lilien,
Ihren Töchtern, vor Athen
Im Ilyssus badend stehn:
Meynte da die Grazien
Und Cytheren selbst zu sehn
Und vergass fast, fortzugehn.

Es sei hier erlaubt zu bemerken, dass einige stellen in Ramlers ausgabe erweisen, Götz habe später die Grazien bekleidet gedacht, wobei aber trotzdem die vorstellung des nackten gerne durchbricht; z. b. die Grazien sind im bade, Amor raubt die kleider. Das ist, wie festgestellt wurde, ein motiv der griechischen Anthologie.

Über das aussehen der Grazien erfahren wir sonst nichts direkt. Erschliessen lässt sich schönheit aus den oben angeführten versen: „Cypria war minder schön“ u. s. w., obwol die schönheit nur von Venus allein behauptet wird. Die eigenschaft des holden ergiebt sich deutlicher aus „Amalia“, wo die mädchen „drei holde lilien“ genannt werden. So scheinen auch bei Götz die Grazien, die ursprünglich die allgemeinen typen des Horaz sind, von menschenkindern individuelle züge anzunehmen. Dieselbe stelle ergiebt die dreizahl der Grazien, während eine andere (Petrarch, 1764, s. 74) von einem „heer von Charitinnen“ spricht. Ob es derselben vorstellungsrichtung angehört, wenn er „der lächelnden Amoretten und Grazien leichte truppen“ nennt (Du und Sie, s. 83), ist nicht zu entscheiden; ich vermute es aber. Es scheinen sich überhaupt zwei vorstellungen der Grazien zu äussern: nach der einen sind sie drei menschenähnliche gestalten, nach der andern eine grössere anzahl kleiner, Amoretten ähnlicher, sogar geflügelter wesen (sie flattern herum, trippeln, schlüpfen durchs fenster), also eine art weiblicher Amoretten. Die beiden vorstellungen werden aber nicht differenziert, auch nicht etwa durch die namen Grazien und Charitinnen.

Götz lässt die Grazien auch weinen (s. 60, „Weinet, Charitinnen“

nach Catull); ein anderes mal schreiben sie Anakreons lieder (Anakreons vermählung, s. 51); sie geben balsam (Catulls 13. sinngedicht, s. 62); sie gehen dem mädchen nach (Prosaische ode, 1749, s. 48). Sonst aber ist von einer lebendigen gestaltung um diese zeit noch nichts zu spüren. Die Grazien sind bei Götz wie in der überlieferung jungfräulich, trotz der dem Anakreon angebotenen vermählung mit einer Grazie. Dieser zug stammt aus Homer (Il. XIV, 267), wo Juno dem gott des schlafes die Grazie Pasithea zur gemahlin giebt.

Über ihr wesen ist wenig gesagt.[1]) Sie werden „artig" genannt, was wir auch früher vorkommen sahen: „Soll ich von den Charitinnen Dir die Artigste vermählen" (Anakr. vermählung, 1760, s. 50). „Weinet Charitinnen, weinet Amors, Alles, was man artig nennet, weine" (Catulls 3. sinnged. 1764, s. 60). Bei einer anderen gelegenheit wird das wesen der Grazien als reiz bezeichnet (An die frau von ***, s. 70):

Mit empfindlichem Vergnügen
Kann die Welt in deinen Zügen,
Allen Reiz der Gratien,
Allen Geist der Musen sehn.

An Uz erinnert es, wenn Götz sagt (An seine reime, vielleicht erst nach 1765, s. 85):

Wandelt, holde Kinderchen,
Ferne von Pedanterie,
Immer mit den Grazien,
Immer mit der Harmonie!

Schönes mass und gegensatz zu pedantischem wesen war auch bei Uz zu finden. Entgegengesetzt sind die Grazien auch bei Götz finsterem, drohendem ernst, sowie prunkender pracht. So zeigen sie sich s. 83 (Du und Sie):

Jener Schweizer, Madam, . . .
Der, in ihrem Pallast, lügend, am Thore sitzt,
Ein symbolisches Bild der Zeit,
Scheucht mit drohendem Blick, jetzo der lächelnden
Amoretten und Grazien
Leichte Truppen hinweg. Schüchtern umflattern sie
Jene Balken von Zedernholz
Ihres Alkovs nicht mehr.

---

[1]) Ethisch sind die Grazien gar nicht ausgestaltet. Nur einmal heisst es (Auf das gras, worauf Phillis geruht, 1764, s. 56): „Phillis, die die Tugend kennet, Die selbst Amor Schwester nennet." Unter der schwester Amors ist wol eine Grazie zu verstehen, und so bezieht sich indirekt die tugend auch auf diese.

Eine erweiterung giebt ein gedicht „Nach dem Rousseau“ (1764 s. 75), in dem die beziehung der Grazien zur Venus erläutert wird. Diese hat den „berühmten gürtel“ der Grazien, und seine eigenschaft ist, dass er „reizt, überredet und vergnüget.“ Diese eigenschaften giebt ihm schon Homer (Il. XIV, 214 ff.).

Die Grazien sind demnach der Venus wesentlich zugehörig. Als ihre mutter gilt sie aber noch nicht. In der angeführten stelle nach Horaz erscheint Venus mit Nymphen und Grazien. In Anakreons vermählung heissen sie „ihre Gratien“ (s. 51), und Venus bietet dem Anakreon eine an. Die badende mutter mit ihren drei töchtern (Amalia, s. 58) giebt anlass, wieder an Venus und die Grazien zu denken. Auch mit den Amoretten treten die Grazien auf. Der „lächelnden Amoretten und Grazien leichte truppen“ sind uns bekannt. Ausserdem ist diese verbindung in zwei gedichten nach dem Catull (3 und 13, s. 60 und 62) zu finden. Allerdings hat Catull an beiden stellen nicht die Grazien, sondern die mehrzahl von Venus, Veneres. So beginnt gleich das erste (das berühmte gedicht vom gestorbenen sperling): „Lugete, o Veneres Cupidinesque.“ Im zweiten heissen die entsprechenden verse: „nam unguentum dabo, quod meae puellae donarunt Veneres Cupidinesque.“ Man hat die ungewöhnliche form verschieden aufgefasst. Alex. Riese hält in seiner ausgabe[1]) dafür, dass nicht an mehrere göttinnen zu denken sei, sondern dass die appellative bedeutung von venus als anmut mitwirke, so dass eigentlich gemeint sei: o göttin aller liebreize. Nach dieser erklärung hätte Götz nicht weit vom ziel geschossen, indem er, der pluralform zugleich rechnung tragend, überhaupt die Grazien für Veneres einsetzte. In umgekehrter richtung hatte er schon wenigstens einen vorgänger darin gehabt; Hugo Grotius hat zweimal das *Χάριτες* der Anthologie mit Veneres übersetzt.[2])

Für die verbindung von Musen und Grazien haben wir auch ein schon erwähntes beispiel (An die frau von ***, s. 70). Reiz tritt als grundzug der Grazien, geist als der der Musen hervor; die vereinigung beider in den zügen eines weiblichen antlitzes wird gerühmt, sie erweckt „empfindliches vergnügen.“ Geist ist eine verstandeseigenschaft; deshalb braucht aber der reiz nicht äusserlich

---

¹) Leipzig, Teubner, 1884.

²) Anth. Pal. hg. von Dübner, I, s. 277 (cap. VII, 22) und II, s. 124 (cap. IX, 609).





zu sein. Hier erhellt nur so viel, dass Götz das verstandeselement den Grazien entzieht.

An dieser stelle wird zugleich ein vergleich vorgenommen und so die beziehung zu den menschen hergestellt, ebenso dort, wo die badenden für Venus und die Grazien gehalten werden, oder wenn Amor Phillis schwester nennt. Wie die Grazien bei Götz überhaupt nicht sehr anschaulich erscheinen, ist auch ihr verkehr mit den menschen ziemlich beschränkt, sie treten darin nicht sinnfällig hervor. Zwei stellen verdanken dem Catull ihr dasein: die Grazien weinen über den verlust, der das mädchen betroffen hat, sie geben ihm wolriechenden balsam. — Dass sie einem mädchen nachgehen, ohne gerufen zu werden, ist eine symbolisierende gestaltung des begleitungsmotives: die anmut kommt von freien stücken, ohne fremdem willen zu gehorchen, als etwas natürliches. Die wirkung, die die Grazien üben, ist zunächst körperlich (samt dem darin zum ausdruck kommenden seelischen element): der gürtel der Grazien verleiht die gabe, durch anmut zu reizen, zu überreden und zu vergnügen (s. 75, Nach Rousseau).

Kaum wird es als eine einwirkung der Grazien gefasst werden, wenn von einem mädchen gesagt wird, sie sei „einzig geschmückt mit ihren Grazien“ (Du und Sie, s. 82). Das wort hat hier abstrakte bedeutung und enthält wol nicht die vorstellung von gottheiten; heute ist dieser plural des abstrakten „grazie“ nicht mehr gebräuchlich, damals wurde er wol in anlehnung an den französischen gebrauch des plurals graces gelegentlich aufgenommen.

Die Grazien setzt Götz wie Gleim und Uz in beziehung zur dichtkunst; bemerkenswert aber ist, dass in seinen dichtungen keineswegs (auch in Ramlers ausgabe nicht) Grazien und Musen so zu einer formelhaften einheit verbunden erscheinen, wie bei andern: die Grazien stehen allein und können der ergänzung durch die Musen entbehren. Venus allerdings bleibt ihnen gesellt und übergeordnet. Sie und die Grazien beeinflussen Anakreon:

Wenn er dichtete, so schrieben
Ihre [der Venus] Gratien die Lieder,
Die sie ihn verbessern lehrte . . .
Was die Gratien geschrieben,
Was Cythere selbst verbessert,
Überlebet alle Zeiten
Und bleibt ewig liebenswürdig.
(Anakreons vermählung, 1760, s. 51.)

Ein ähnlicher gedanke wird über Petrarca geäussert, nur dass hier die Grazien allein wirksam sind:

Denn ein Heer von Charitinnen
Schützt sie [die reime] vor dem Untergang,
Und das süse Gift der Sinnen,
Die Empfindungen darinnen,
Rühren und gefallen lang. (Petrarca, 1764, s. 74.)

Dass die Grazien schreiben, fanden wir bei Uz schon 1741, bei Gleim erst 1768. Neu und wesentlich ist jedoch, dass sie den versen unsterblichkeit verleihen. Und ihre anteilnahme scheint sich nicht auf die form der gedichte zu beschränken, auch der liebenswürdige, sinnliche und empfindungsvolle inhalt scheint von ihnen beschützt zu werden.

Seine eigenen verse stellt Götz direkt den von den Musen und von Apollo eingegebenen entgegen (An seine reime, s. 85):

Von Apollen nicht gezeugt,
Von den Musen nicht gesäugt,
Nur an Amors Seit' erdacht,
Nur in Fröhlichkeit gemacht,
Wandelt, holde Kinderchen,
Ferne von Pedanterie,
Immer mit den Grazien,
Immer mit der Harmonie!

Er will das leichte wesen seiner dichtart damit bezeichnen; sie ist Grazienpoesie.

Wenn wir auch nicht vergessen dürfen, dass unsere untersuchung bei Götz auf ein beschränktes material angewiesen ist, so ergiebt sich doch, trotz mancher selbständigkeit der auffassung, das eine für diese zeit seiner dichterischen thätigkeit, dass seinen Grazien eigentliches leben, individuelle gestaltung noch sehr fehlt. Er kann sie zu keiner anschaulichkeit herausarbeiten, wozu beigetragen haben mag, dass ihr bild dem dichter wol nicht fest und mit sicheren umrissen vor augen schwebte, da zwei vorstellungsrichtungen hervortreten. Auch für das wesen, für begabung und charakter ergiebt sich sehr wenig, und wenn wir aus diesen Grazien einen anmutbegriff konstruieren wollten, würde er ziemlich unbestimmt erscheinen.

Es wäre aber gefehlt, daraus zu schliessen, Götz habe für die anmut ein nur wenig ausgebildetes verständnis gehabt. Wir werden im folgenden sehen, dass dem nicht so ist, und müssen — ganz im sinne früherer ausführungen — daraus folgern, dass die belebung des anmutsinnes durch das zusammentreffen der sinnlich-französischen

und der seelisch-englischen richtung eine gestaltung der Grazien nach menschlichem vorbild, nämlich nach ideal anmutigen mädchen, mit sich brachte, dass aber nicht etwa zuerst die verkörperung der anmut in den Grazien erfolgte und dieser typus dann auf menschliche objekte übertragen wurde; eine für die psychologie des poetisierens, wie mich dünkt, allgemein wichtige beobachtung.

In dieser hinsicht knüpft Götz direkt an Pyra und Lange und durch sie, beziehungsweise Bodmer, an die Engländer und zwar Thomson an. Den klarsten beleg dafür haben wir in der erzählung „Attis", die im dezember 1747 an Gleim übersandt wurde. In diesem gedicht wird ein anmutiges mädchen in treffender, fast überraschender weise gezeichnet. Diese „Erzählung" ist aber nicht bloss angeregt — wie schon die benennung erzählung und das metrum, fünffüssige reimlose jamben darthun — von Bodmers „Erzehlungen aus Thomsons Englischem" (im anhang zu den Freundschaftlichen liedern, 1745), sondern direkt der ersten davon, Lavinia, nachgebildet, wobei Götz gerade für die anmutigen züge, mit denen er das mädchen ausstattet, die unbefangensten anleihen bei seiner vorlage macht. Die folgende nebeneinanderstellung soll dies zeigen.

| | |
|---|---|
| Bodmer v. 19. | In ihren unter sich geschlagnen Augen. |
| Götz v. 13. | Ihr Angesicht war unter sich gekehrt. |
| B. v. 30 f. | Denn Anmuth braucht des fremden Putzes nicht,<br>Und stehet ungeziert am zierlichsten. |
| Dazu B. v. 4 f. | Sie kam in ihren noch unmündgen Jahren<br>Um alles, ausser Unschuld und den Himmel. |
| G. v. 24 f. | Indem sie so in ihrer Unschuld ging,<br>Mit Lieblichkeit auch ungeputzt umgeben. |
| B. v. 32. | Da ihr vom Schönseyn kein Gedanck aufsteigt. |
| G. v. 9. | Als wüst es nicht, wie reizendschön es ist. |
| B. v. 40 ff. | Der in der schönsten Lust des Feldes hier<br>Ein Leben lebte, wie die süssen Lieder<br>Der alten Schäfer in Arcadien<br>Von ihren unverderbten Zeiten rühmen. |
| G. v. 30 ff. | Bald meynet' er, er fang erst an zu leben,<br>Denn dünkt es ihn, ein zauberischer Traum,<br>Zeig ihm Arkadiens unschuldge Fluren,<br>Wovon die ewge Schaar der Dichter singt. |
| B. v. 50 ff. | Als die Lavinia, das gute Mägdgen,<br>Auf sich sein Auge zog, doch, ihrer Macht unwissend,<br>Mit einer Scham, die nicht erdichtet war,<br>Sich schnell umwandt, und seine Blicke floh. |

G. v. 60 ff. So fällt ihr Blick . . .
Von ungefähr auf ihn. Gleich färbt die Scham
(Als hätte sie was Sündliches begangen)
Ihr zartes Wangenpaar mit solchem Purpur,
Wie wenn das Abendroth am Meere lächelt.
Drauf flieht sie ungeheissen von der Stätte.

B. v. 56 f. Den Augenblick entsprang in seiner Brust
Getreue Lieb und ehliches Verlangen.

G. v. 77. Als er sie fliehen sah, schlug ihm das Hertze.

B. v. 15 ff. Ihr Angesicht war frischer als die Blätter
Der Morgenrose, die der Thau befeuchtet;
So unbefleckt, so reine, wie die Lilge,
Und wie der Schnee, der im Gebürge fällt.

G. v. 183 ff. Du, sittsamer, als diese Veilgen selbst,
Und keuscher, als die keuschsten Lilien,
Und frischer, als des Mayes frischste Rosen.

B. v. 104 ff. [Palämon vergleicht Lavinia mit ihrem vater:]
Das zarte Ebenbild des edlen Freundes,
Leibhaftig, alle Züg, und alle Linien,
Seh ich in dir, doch zierlicher gezeichnet.

G. v. 107 ff. [Attis vergleicht das mädchen mit dem gestorbenen bruder:]
Nachdem ich lange schon den Freund gesuchet . . .
Ich hab in dir ihn völlig wieder funden,
So sehr bistu an Lieblichkeit ihm gleich.

B. v. 140 ff. Er durfte nicht lang auf die Antwort warten,
Der Güte Reitz, der alles weichen muss,
Bemächtigte sich ihres Hertzens bald;
Mit Wangen, die nicht Farbe halten können,
Giebt sie den Beyfall gantz verwirrt von sich.

G. v. 171 ff. Die stand demnach, aus Scham sich röthend, stille, . . .
Und als sie ihn in einer Stellung sah,
Dass er den Blumenkorb ihr zitternd reichte,
Konnt sie ihm länger nicht so grausam seyn.

Ferner noch Bodmers „Damon“ (2. erzählung, v. 63 f.):
Sog Damon in dem Busch so starcke Züge
Der Schönheit und der Lieb in seine Seele.

G. v. 28 f. Und trinkt sich so an ihrer Schönheit trunken,
Dass er nicht weiss, wie, was, und wo er ist.

Auch im allgemeinen liegt übrigens beiden gedichten derselbe gedanke zu grunde. Palämon trifft auf einem seiner felder die ähren lesende Lavinia und wird von ihrer schönheit und anmut umsomehr gerührt, als sie ihn an seinen väterlichen freund Acasto erinnert. Er erfährt von ihr, dass sie wirklich dessen tochter sei, und wirbt um sie. Bei Götz trifft Attis auf einer wiese ein blumen suchendes „reizend schönes“ mädchen, das sofort liebe in ihm er-

weckt, da es seinem verstorbenen bruder gleicht. Sie flieht, als sie ihn sieht, er aber eilt ihr nach und wirbt um ihre liebe. In beiden fällen werden die jünglinge erhört. Aber uns ist es nicht so sehr um die nachahmung der handlung zu thun, als darum, dass Götz verschiedene wesentliche anmutige züge des mädchens der Lavinia Thomson-Bodmers entnommen; und Bodmer ist gerade in diesem stück seiner vorlage möglichst treu geblieben. So ist hier wieder ein beispiel gegeben, wie — von der der anmutigen Eva Miltons zunächst abgesehen — das ideal des anmutigen mädchens von England her belebt wird.

Der fall ist um so bedeutungsvoller, als Götz im „Versuch eines Wormsers“ (1745) ein anmutiges mädchen zu zeichnen noch nicht unternommen hatte, sodass Attis (1747) jedenfalls zu seinen ersten gedichten gehört, in denen dies geschieht, und die vermutung sehr viel für sich hat, dass diese vorstellung in ihm erst durch Thomson-Bodmer, beziehungsweise die Freundschaftlichen lieder belebt wurde. Wir wollen das im Attis gegebene näher betrachten, weil es sich Götz offenbar als anmutstypus zu eigen gemacht und ausgebildet hat.

Schönheit in bewegung tritt gleich zu anfang entgegen (v. 8 ff.):

> Da wallte sorgenlos und ohne Furcht
> Als wüst es nicht, wie reizendschön es ist,
> Ein Schäfertöchtergen im grünen Grase.

Auch später weiss Götz durch bewegung die vorstellung der anmut zu erwecken (v. 67 ff.):

> Drauf flieht sie ungeheissen von der Stätte,
> Läst in der Eil ihr nettes Körbgen stehn,
> Zieht ihren dünnen Schleyer vor die Augen,
> Und springet, wie ein Reh, das Zephir schreckte,
> Mit rascher Schüchternheit durchs Grüne hin,
> Mit ihrem langgefalteten Gewande,
> Das sie aus gewohnter[1]) Reinlichkeit
> Von vornenher ein wenig aufwärtshub,
> Von Blum und Klee die hellen Tropfen streifend,
> Und einen neuen Pfad durchs Feld sich zeichnend.

Für diese schilderung hatte Götz in seiner vorlage nichts gefunden.

In dem mädchen ist körperliche und seelische schönheit und anmut untrennbar verknüpft, und beides soll wol durch das wort

---

[1]) Gleim ergänzte: aus längst gewohnter.

„reizendschön“ ausgedrückt werden, das Götz übrigens in Pyras Tempel der dichtkunst finden konnte, wo es von Adam und Eva heisst (III, v. 42 ff.):

Darunter nun, erschien das erste Paar der Menschen;
Der Mann war angenehm, doch ernsthaft auch dabey.
Das Weib sehr reitzend schön, mit unschuldsvollen Minen.

Dies geht wieder auf Miltons Verlornes paradies zurück (IV, v. 297 f.):

For contemplation he and valour formd,
For softness she and sweet attraction Grace.

Den gedanken der unbewussten („als wüst es nicht, wie reizendschön es ist“) hat Götz schon bei Thomson-Bodmer vorgefunden. Ebenso den, dass anmut keines fremden putzes bedarf („mit Lieblichkeit auch ungeputzt umgeben“); dieser gedanke ist überhaupt alt; er findet sich einerseits bei den Franzosen, anderseits bei den Engländern, und Miltons Eva ist (V, 378) „undeckt, save with her self more lovely fair.“

Das zusammenwirken seelischer und körperlicher momente ist an einigen stellen klar ausgesprochen (v. 46 ff.):

. . . das zarte Bild [der hirtin] . . .
Um welche Güte, Sanftmuth, Huld und Keuschheit
In festverschlungnem Ringe munter hüpfen.
Sie ist so tugendhaft und jung, als er,
Doch reizender, und würdiger der Liebe.
Kaum seh ich sie, so nimmt mein Leid die Flucht,
Der Rasen hier, der sonnenhelle Anger,
Wo ich sonst weinend ging, lacht mich itzt an,
Weil ihre Gegenwart ihn lustig macht.

Ähnlich in dem späteren gedicht Die wiederkunft (1764, s. 78): „Schon morgen wird durch sie die Gegend wieder schön.“ Hier ist die einwirkung Pyras unverkennbar. Im Tempel der dichtkunst (IV, v. 152) heisst es von der Ekloge: „Bald tantzen Lieb und Lust und Unschuld um sie her“; und ebenda (I, v. 89 f): „Die Tugend und Natur und Anmuth folgten ihr, Als wie drey Gratien, mit fest verschlungnen Händen.“ Für die in den letzten versen bei Götz geschilderte wirkung der anmut sowol, als auch für die erste vorstellung vergleiche man Pyra (Freundschaftliche lieder, s. 30):

Aber alle Gratien
Tantzen um sie her im Kreise,
Und bestreuen sie mit Blumen,
Doris lächelt, spielt und singt.

Ihr vergnügungsvoller Blick
Macht die trüben Lüfte heiter,
Machet lauter Rosen wachsen,
Und der Lentz herrscht überall.

Von dem früher erwähnten zusammenwirken zeugen auch Götzens verse „Attis“ 78 ff.:

Und ihre Liebe schien ihm lieblicher,
Und ihre Jugend schöner noch zu gläntzen,
So sehr erhebt Schamhaftigkeit die Schönheit.

Wurde im 17. jahrhundert hauptsächlich der gedanke vertreten, dass schönheit des geistes oder des gemütes höher zu schätzen sei, so zeigt sich hier die vertiefte vorstellung der schönheit als ausdruck der seele. Die schöne regung der seele erhöht den körperlichen reiz. Das kommt auch zum ausdruck, wenn es heisst (v. 115 ff.):

Ich habe ja . . .
Zu aller Zeit die Tugenden geliebet,
Die ich in deinem sittsamen Betragen,
Und in der keuschen Flucht vor mir bemerke.
Um deren willen bistu mir so schön.

Und endlich v. 133 ff.:

Du, sittsamer, als diese Veilgen selbst,
Und keuscher, als die keuschsten Lilien,
Und frischer, als des Mayes frischste Rosen,
Die an Geruch weit minder reizend sind,
Als du an Freundlichkeit und sanften Sitten.

Letzteres ist Thomson-Bodmer entnommen. Alles in allem erscheint das mädchen reizend schön, frisch, jugendlich, lieblich, ausgestattet mit unschuld, sittsamkeit, schamhaftigkeit, sanftmut, güte, huld (den sanften tugenden Burkes) und ohne anderen schmuck als (v. 62) ein blümchen, das sie sich ins schwarzbraune haar steckt (also wieder bewegung). — Verstandeseigenschaften werden nicht erwähnt.

Dieselbe vorstellung kehrt wieder, wenn auch nicht so ausführlich, in dem gedicht „Bei erblickung einer schönen person“ (s. 39), das sich auf dasselbe jahr 1747 zurückführen lässt. Anklingend an Attis heisst es da:

Keuschheit, Unschuld, Sittsamkeit
Folgen ihren muntern Schritten
Mit verschrenkten Armen nach,
Und verschönern ihre Schönheit.

Das mädchen führt sogar den namen einer Grazie, Aglaja. Dennoch wird es zum schlusse nicht mit einer Grazie verglichen, sondern

mit Venus, der in anlehnung an Horaz die Grazien und Nymphen beigegeben werden.

In einem späteren gedichte (Du und Sie, 1764?, s. 82) legt Götz dar, „was ein Mädchen unschätzbar macht“:

Einen lachenden Witz, herzliche Zärtlichkeit,
Eine Brust, wie die Milch so weiss,
Und zwey Augen, verliebt, gross und verführerisch.
Wer mit solchen entzückenden
Reizen wäre kein Schalk? Holdester Gegenstand
Meiner Liebe, du warst es auch!

Unverkennbar tritt hier neben „herzlicher Zärtlichkeit“, das witzige, schalkhafte der französischen richtung heraus.

Der ausdruck „schöne seele“ taucht im gedichte An Olympen (s. 86 vielleicht erst später als 1765), im zusammenhang mit elementen der anmut, „regung“ und „natur“, auf:

Dein Leib ist schön; noch schöner deine Seele.
Man sieht auf dich vor tausend Frauen nur.
Dein Mund entzückt und singt, wie Philomele;
Und was du singst ist Regung und Natur.

Wir haben früher der schönen seele im 17. jahrhundert nachgespürt. Obwol für den ausdruck aus dieser zeit eine ununterbrochene überlieferungskette da ist, ist es andrerseits klar, dass er mit dem auftreten von Shaftesburys moralphilosophie und den romanen Richardsons neu belebt wurde. Er gehört also der englischen, seelischen richtung an, und in ihr zeigt er sich vornehmlich. So hat ihn Haller (Alpen, v. 389 f.): „Gerechtestes Gesetz! dass Kraft sich Zier vermähle; In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.“[1]) Ob er dabei an die alte oder die neue tradition anknüpfte, und in welchem sinne er den ausdruck erfasste, bleibe dahingestellt.

Es ist begreiflich, dass begriff und wort „die schöne seele“ bei Klopstock und andern eingang fanden. Auch schon in den ersten werken Wielands finden sie sich. Dagegen bleiben sie dem gebiet der eigentlichen anakreontik fern. Auch das kann uns nicht wunder nehmen, da in dieser das seelische moment im hintergrunde steht.[2]) So findet sich die „schöne seele“ bei Uz gar nicht, bei Gleim zweimal. Zuerst im 2. buch der Scherzhaften lieder (Die

[1]) An Schiller, der in der jugend so viel von Haller gelernt hat, wird hier jedermann sofort erinnert.

[2]) Vgl. Strack a. a. o. s. 32 und die berichtigung R. M. Werners im Anzeiger f. deutsches altertum 20, 358.

lobredner, a. a. o. II, s. 175): „Aber deine schöne Seele Lobten sie an keinem Mädchen.“ Dann in den Petrarchischen gedichten (An Doris, I, 346): „Dein holdseliges Gesicht Gleicht der schönen Seele nicht.“ Nur das erste gedicht zeigt — in der form — anakreontischen charakter; das zweite ebensowenig wie das angeführte gedicht von Götz.

Bemerkenswert ist bei diesem, dass er gelegentlich auch das männliche geschlecht als anmutig darstellt, in ähnlichen oder denselben ausdrücken wie das weibliche. Im jahre 1747 schon hat er von seinem bruder gesungen (s. 23):

Du warst voll Lieblichkeit, wie Welschlands Trieften,
Gefällig, wie der West, wie Blumen, schön,
Wie weisse Lämmer sind, von holder Sanftmuth,
Der keuschen Liebe werth, und stets geliebt.

Und in der noch früher fallenden „Warnung an einen schönen knaben“ (1745, s. 15) mahnt er den knaben, wenn er einst jüngling sei, sich nicht von einer schönen Doris verführen und vom weg der tugend ableiten zu lassen — geradezu eine umkehrung des verhältnisses — und spricht ihn an:

Holdseelig Kind, du meine werthe Freude,
Anmuthig, wie der West,
Rein, wie ein Lamm, das auf der Frühlingsweide
Am Bach sich säugen läst.[1])

Im bunde mit der innerlichen, seelischen auffassung der anmut, die in Götz durch Pyra und die englische richtung überhaupt angeregt wurde, steht die verinnerlichung der liebe. Bei Uz zeigt sie sich, wie betont wurde, 1755, und in dasselbe jahr lässt sich ein gedichtchen von Götz einreihen, das direkt diesem thema gewidmet und „Wahre liebe“ betitelt ist (s. 44). Mit bewusstsein wird die in eigenschaften der seele wurzelnde, dauernde liebe gegenüber

---

[1]) Vgl. auch das gedichtchen „An ihren geburtstag“ (1764, s. 54):
Freundin, schön wie Hespers Blicke,
Lieblich, wie der West:
Schmäle nicht,
Dass ich dir an deinem Fest
Keine jungen Veilgen schicke.
Wo du ja auf Abendwiesen
Bey den Lämmern gehst,
Und am Bach
Bey den jungen Hirten stehst,
Wachsen sie zu deinen Füssen.

flüchtigem sinnlichem trieb für die wahre liebe erklärt. Ein sperling „voll buhlerischer Brunst und Schalkheit“ verspottet zwei junge treue turteltauben, „Die, voll von innerlicher Liebe, Die Augen auf einander wandten, Und dann und wann die Flügel zuckten.“ Der tauber aber verweist ihm, dass er die gestern erst geehlichte gattin heute schon verlassen habe, und schliesst: „Du liebest freylich stark und feurig: Wir lieben sittsam, aber ewig.“ Ob ein einfluss von Wielands Anti-Ovid (1752) vorliegt, lässt sich nicht sagen. Notwendig muss ein solcher nicht angenommen werden, da das thema, wie aus allem erhellt, Götz nahe gelegen hat.

Die frage nach einer Grazienphilosophie bei Götz lässt sich dahin beantworten, dass einige anknüpfungspunkte festgestellt werden können. Er preist den lebensgenuss und geht dabei von der himmlischen und irdischen Venus Platos aus. Apollo zeigt ihm beide auf den höhen des Parnasses (Die himmlische und irdische Venus, 1764, s. 76). Jene ist von tugenden umgeben; die Weisheit selbst steht bei ihr; ihr finger zeigt entfernt des glückes thor. Die zweite, umhüpft von Scherzen und Freuden, wirft rosen aus, singt lächelnd vor Amor. Apollo trägt dem Dichter auf zu wählen. Er antwortet:

> Gebiete nicht, dass ich sie trennen soll:
> Gewähre mir, dann so nur geh' ich sicher!
> Die für mich selbst, die dort für meine Bücher.

Die aufforderung zu wählen erinnert an das thema von Herkules am scheidewege, das in damaliger zeit litterarisch beliebt wurde.[1]) Götz vertritt aber eine vereinigung von weisheit und lebensgenuss. Diesen preist er auch im gedichte „Das leben“ (1764, s. 70). Das leben entflieht schnell:

> So lasst uns diesen kurzen Weg
> Und schmalen Steg,
> So lang wir noch im Frieden drüber gehen,
> Mit Rosen übersäen.

Bei anderer gelegenheit personificiert er das vergnügen (Das vergnügen, 1764, s. 52), wobei es manche züge der anmut annimmt. Es folgt sanften trieben der natur. Einfalt und bequemlichkeit sind sein geleite, seine pracht ist ein frischer strauss. Durch mässigung erhält es sich stets reizend und jung. Gern gesellt sich Cypripor zu ihm. Es lässt sich nicht erhaschen, sondern kommt ungesucht. Es ist mit keuscher lust verbunden. Eine

[1]) Vgl. Seuffert, Euphorion I, s. 530.





stelle hebe ich besonders hervor, weil sie in der „Musarion“ nachklingt:

Wenn sich oft an einem Fest
Weisheit von ihm fangen läst:
Dann begehrt aus seinem Schoos
Die Gefangne selbst nicht loss.

So leitet hier ein schwacher faden zu Wieland hinüber, der den Grazienkultus zur vollendung brachte. Auch darin ist ein zeichen gegeben, dass Götz von den drei haupt-anakreontikern derjenige ist, der am meisten für die ausbildung der vertieften grazie gethan hat. Entschiedener als die andern knüpft er an Pyra und die Engländer an, er überflügelt den von den Franzosen beherrschten Gleim, den von Horaz geführten Uz.

Zum schlusse sei noch, des gegensatzes halber, auf Lessing verwiesen, der ja auch anakreontisch gedichtet hat. Fast gar nicht tritt anmut in seinen anakreontischen versen zu tage. Einmal wird gesagt, was artig ist, ist klein.[1]) Ein andermal (a. a. o. I, 48) werden in dem gedicht „Das mädchen“ der besungenen anmutige züge beigelegt; endlich werden (I, 70) zwei liebenswürdige schwestern, denen reiz, tugend, unschuld, freud und scherz jedes herz gewinnen, mit Grazien verglichen, denen sie in nichts als an der zahl zu weichen brauchen. Die kräftige, männliche natur Lessings war für anmut weniger empfänglich.

Aber auch die schwächliche seines rivalisierenden freundes Christian Felix Weisse kommt in seinen Scherzhaften liedern lediglich zu der äusserlichen formelhaften vorstellung: die „entgürtelten“ Grazien stehen am strande hand in hand, als Venus dem meere entsteigt. Oder sie „umgeben“ das mädchen, das mit sanftem auge dem geliebten entgegen lacht. Und ein drittes mal „Doris im Nachtkleide“ verglichen mit der nur den gürtel tragenden Cythere, sie sei an gleicher anmut reich.[2]) Von einer aneignung oder gar vertiefung der vorstellung ist nichts zu spüren.

---

[1]) Lessing, Vermischte Schriften, Berlin, 1771, I, 5.

[2]) Kleine lyrische gedichte, Leipzig 1772. 1, 24. 114. 64. Die Nachahmungen und Übersetzungen aus dem Horaz (Bd. 2, s. 197. 219. 222) kommen nicht in betracht.

# IV. Wielands Grazien.

Um der bedeutung Wielands für die entwickelung des Grazienmotives in der deutschen litteratur gerecht zu werden, ist es nötig, auch seiner frühesten dichtperiode aufmerksamkeit zu widmen, obwol diese dem ersten anscheine nach nichts grazienhaftes an sich hat.

Wir haben zwei richtungen der Grazienpoesie im allgemeinen festgestellt, d. h. der poesie, die bewusst oder ohne direkte absicht anmut zu dichterischer darstellung bringt; sie entsprechen den zwei hauptströmungen unserer litteratur, die am beginne des jahrhunderts durch Hagedorn und Haller repräsentiert werden. Wir haben sie als französische und als englische bezeichnet und für jene Hagedorn, für diese Pyra zum ausgangspunkt genommen. Erstere vertritt die anmut als äusseren sinnlichen reiz, daneben als reiz des geistes (esprit), diese legt ein hauptgewicht auf seelische schönheit und anmut. Klar trat auch in der theorie des anmutbegriffes eine scheidung nach denselben gesichtspunkten hervor.

Der junge Wieland wirft sich im verlauf der fünfziger jahre den Schweizern in die arme, die England huldigten; schon zuvor aber liess er sich von der englischen litteraturströmung tragen. Wenn selbst dem erhabenen schwunge Klopstocks neben „anakreontischen untertönen“ die Grazien eben in diesen jahren nicht fremd sind (An Gleim, 1752; An Cidli, 1752) und gelegentlich züge der anmut hervorschimmern, so ist es noch mehr von Wieland zu erwarten. Er steht Pyra nahe; bei Shaftesbury und Plato hat er schon den begriff der seelenschönheit gelernt, und an ersterem zumal bildet er seine vorstellung von moralischer schönheit und anmut weiter aus. Er kennt Milton und entlehnt ihm die gestalt der unschuldsvoll anmutigen und schönen Eva, die bei ihm und anderen mehrfach wiederkehrt und gewiss ein urtypus der zarten, seelisch anmutigen mädchengestalten dieser poetischen richtung ist. Thomson hat in den Seasons unter anderem die unschuldvoll anmutige gestalt der Lavinia gezeichnet. Bodmer hat, wie erwähnt ist, nebst anderen episoden diese übersetzt und den Freundschaftlichen liedern angehängt. Auch hier hat Wieland anregungen empfangen; gerade diese stücke sind das vorbild seiner Erzählungen (1752). Andererseits berührt er sich durch die acht oden im anhang zum Anti-Ovid (1752) mit der dann so heftig befehdeten anakreontik.

Der bemerkenswerte zug, dass Wieland von der lehrdichtung ausgeht, hat namentlich für unser thema besondere bedeutung. Selbst

verliebt, ist er erfüllt von den begriffen der schönheit, anmut und liebe und ringt nun, sich philosophisch über ihren zusammenhang klar zu werden. Ist dies — wenigstens vorläufig und zum teil — im Antiovid geschehen, so folgen darauf in den Erzählungen einige beispiele seiner theorie. Die idee ist zuerst gegeben, und er sucht sie zu verkörpern. Ganz dasselbe verhältnis besteht in bezug auf die Grazien im besonderen. Er kennt die anmut; er kennt diesen begriff in manchen variationen im laufe der zeit, und die Grazien bieten sich als höchst geeignetes mittel zu seiner gestaltung.

Der Antiovid[1]), mit dem wir einsetzen wollen, hat die Grazien noch gar nicht[2]), doch tritt schönheit und anmut, körperlich und seelisch hervor. Plato und Shaftesbury in der theorie, Milton und Richardson durch musterbilder haben zusammengewirkt, jene begriffe in verbindung mit der liebe zu gestalten. Wieland klagt, dass die unschuld einer Pamela, statt liebe zu erwerben, ein teuflisch herz sie zu verderben reize (s. 5). An Milton klingt er nicht nur in den unmittelbar vorangehenden versen deutlich an, die die erde im ersten schöpfungsglanz mit ihrer unschuld und wonne, ihrem segen und vergnügen zu rühmen wissen, sondern sagt in der 6. ode des anhanges (s. 60) ausdrücklich: „So trunken von Enzückung Wallt nicbt mein fühlend Hertz auf, Wenn Milton Even singet.“ So nimmt Wieland eingestandener massen lebhaftes interesse an der anmutsvollen Eva des Verlornen paradieses.

Ich wiederhole, dass die bedeutung dieser gestalt und sonstiger motive und episoden aus dem Verlornen paradies nicht zu gering angeschlagen werden darf. Es ist bezeichnend, dass auch Prior gerade von ihr besonders berührt zu sein scheint. Er schreibt einer dame in ihren Milton[3]):

See here how bright the first borne virgin shane,
And how the first fond lover was undone.
Such charming words our beauteous mother spoke,
As Milton wrote, and such as yours her look . . .

In Deutschland, vor allen bei den Schweizer dichtern, wirkt oft Miltons Eva nach, durch Bodmers übersetzung und kräftige em-

---

[1]) Anti-Ovid, oder die Kunst zu lieben. Mit einem Anhang lyrischer Gedichte. Amsterdam, 1752.

[2]) Wenn man sie nicht in folgender stelle (s. 40) suchen will: „Bald kommt sie, wie die Charis, frey.“

[3]) Prior, London, Bell and Dardly I, s. 38.

pfehlung Miltons nahe gerückt. Ich erwähne nur eine ode Klopstocks (Der Verwandelte = An Cidli, 1751), wo es heisst:

Wie die erste der Liebenden
Voller Unschuld im Hauch düftender Lüfte kam,
Und mit jungem Gefühl an das Gestade trat,
Bald sich selbst mit den Rosen
Von dem Hang des Gestades sah.

Als gegensatz dazu aus anakreontischen kreisen diene ein gedicht Gleims von der schöpfung des Weibes (a. a. o. I, 41), das den gegenstand in der ihm eigenen tändelnden weise behandelt. Eva ist „Ein liebes Ding zum Zeitvertreib, Das mit dem Menschen scherz' und spreche.“ Sie springt nach ihrer schöpfung zum mann, küsst ihn und spricht: „Du Närrchen, sieh mich an! Ich bin gemacht, mit dir zu spielen.“ So zeigt sich der gegensatz der dichtarten auch in der behandlung derartiger specieller motive.

Schon im Antiovid darf nicht übersehen werden, dass es Wieland nicht bloss um seelische schönheit zu thun ist; seelische anmut wird schon hier behandelt und zwar im sinne Shaftesburys. Sie äussert sich in körperlichen vorzügen; diese allein jedoch, selbst als äusserer reiz, als bewegte schönheit, genügen nicht, das seelisch schöne muss dazu kommen, volle anmut zu bilden (s. 24):

Die, die er liebt, wird keine Lais seyn.
Der Glieder Reitz allein, die List verbuhlter Blicke
Nimmt sein zu edles Hertz nicht ein,
Und fühlt er auch in sich die Triebe sich entzweyn,
So siegt er doch und bebt vor der Gefahr zurücke.
Nur wo die Unschuld sich in stille Anmuth hüllt,
Da fühlet er mit Lust, und liebet,
Und sein Verstand sieht froh, wie sich sein Herz ergiebet.
Wenn auf der freyen Stirn sich sanfte Hoheit bildt,
Wenn, ungelehrt in buhlerischen Tücken,
Die Augen unbewusst entzücken
Und jeder Blick das Hertz verwundt;
Und wenn ihr anmuthreicher Mund
Der Augen Geist nicht widerleget,
Wenn kein unedler Trieb die keusche Brust beweget,
Denn ist sie werth, dass sie der Weise küsst
Und allen Wunsch in ihrem Arm vergisst.

Die vereinigung des körperlichen und seelischen ist klar ausgesprochen. Wieland hebt hervor die freie stirn, die blicke der augen, den anmutreichen mund, die bewegte brust; darin äussern sich sanfte hoheit, geist, keusche unschuld, edle triebe. Ihr zu-

sammenwirken ist stille anmut, die unbewusst ist und entzückend wirkt. Es sei bemerkt, dass Shaftesbury über das unbewusste der anmut sich nicht äussert; Wieland betont es aber auch in der ersten ode des anhangs (s. 53): „die Macht Der eroberndlächelnden Unschuld, die, unbewusst reitzend, Wie die Natur uns gefällt." Die unschuld erwähnt er noch einmal (s. 6), wieder in verbindung mit körperlicher schönheit und mit der wirkung des entzückens: „Itzt ist's nicht mehr die Unschuld, die entzückt, Wenn sie verschämt aus schönen Augen blickt." Stärker tritt das seeliche dann hervor in folgenden versen (s. 28):

So, Panthea, strahlt ein erhabner Geist
Aus deinen zärtlichen und liebevollen Blicken . . .
Itzt gleichest du mit ernstem Angesicht
Das stille Anmuth sanft erhellt
Der Weisheit die dem Geist gefällt.
Und wenn dein schönes Herz ganz in Gefühl zerfliesst,
Und jeder Blik nun seelenvoller ist . . . .

Die stille anmut erhellt das angesicht, das durch den erhabenen geist ernst erhält. Das gefühl ist stark ausgeprägt, die blicke sind zärtlich, liebevoll, seelenvoll. Gegen den schluss jedoch (s. 44) werden die rechte der körperlichen schönheit noch einmal ausdrücklich gewahrt:

Zwar der begehrt von uns zu viel,
Der uns im Leibe noch blos zu Intelligenzen
Und steinern vor den Reitz der Schönheit machen will.
Nein, dieser Glieder Zier, der [!] Weise fesseln muss,
Die Augen, die so reitzend gläntzen,
Der Rosenmund, der unsern Kuss
Herauszufodern scheint, und alle diese Pracht,
Die anmuthsvoll aus jungen Schönen lacht,
Ist nicht gehasst zu seyn gemacht . . . .
Nein! auch der Leib, der, seiner Seele werth,
Mit seinen Reitzungen sie ehrt,
Auch ein Gesicht, wo sich mit Anmuthsstrahlen
Die Tugenden des schönern Herzens malen,
Auch Lippen, die die Kunst zu küssen wissen,
Sind der Entzückung werth, mit welcher wir sie küssen.

Viel schöner freilich sei seelische schönheit, wird im weiteren ausgeführt.

Hervorzuheben ist, dass Wieland hier, wo er für die körperliche schönheit eintritt, wieder augen und mund erwähnt, an denen eben die seele zum ausdruck gelangen kann. Auch das jugendliche und lachende der anmut ist beachtenswert; dass wir mit pracht

einen anderen begriff verbinden als den der anmut, ist an anderer stelle ausgeführt, und wir wollen dies umsoweniger streng beurteilen, als „Pracht“ im reim mit „lacht“ steht. Kurz und deutlich wird die anmut in den zwei versen ausgedrückt: „Auch ein Gesicht, wo sich mit Anmutsstrahlen die Tugenden des schönern Herzens malen.“

Wenn wir zusammenfassen, so ergiebt sich im Antiovid zum teil eine art höherer, himmlischer grazie; sie würde der himmlischen liebe entsprechen, die Wieland darin verherrlicht. So wie die liebe des jungen Wieland einen schwung in himmlische regionen nimmt, werden von selbst zugleich auch die eigenschaften, die eine solche liebe hervorrufen, gehoben. Gesagt wird dies allerdings von der anmut selbst nicht, es drückt sich aber in der „sanften hoheit“ und dem „ernsten angesichte“ aus und ist aus der himmlischen beschaffenheit der seele zu erschliessen. Man wird unwillkürlich an den später verkündeten grazienbegriff Winckelmanns erinnert. Im übrigen verlässt seine anmut nicht die irdischen regionen, verrät sogar anakreontische einwirkung, wird aber durch ihre seelische auffassung schon hier bedeutungsvoll.

Die verschiedene auffassung äussert sich auch im namen. Das wort anmut wird in der eigentlichen anakreontik wenig zur bezeichnung unseres begriffes gebraucht; dafür ist, wie auch in der theorie zuerst, der ausdruck reiz beliebt. Im Antiovid schon ist ein verschiedener gebrauch beider wörter nicht zu verkennen. Wieland nennt die wollust ein reizendes gespenst (s. 5), spricht vom reiz der küsse (s. 30) und von den sklaven, die sich Roxanens reiz erwarb (s. 16, in missbilligendem sinne); dann in den angeführten stellen vom reiz der glieder, vom reiz der schönheit; kurz, wo es sich um äusserliche, sinnliche anmut handelt, wendet er das wort reiz an. Wo hingegen die seele ins spiel kommt, redet er von anmut. So finden sich anmutsvolle schöne (s. 26), schöne, aus denen lieb und anmut lächelnd siegt (s. 27); er erklärt, dass die tugend nicht so sehr durch ihren eigenen schein einnehme als durch die anmut, die ihr die liebe leiht (s. 28). Dazu kommen die angeführten stellen, die selbst beide ausdrücke im gegensatz haben. Einmal (s. 24) wird dem reiz der glieder die unschuld entgegengestellt, die sich in stille anmut hüllt; ein andermal (s. 44) wird zunächst vom reiz der schönheit gesprochen, dann vom gesicht, wo sich mit anmutsstrahlen die tugenden des schönern herzens malen.

Allerdings werden die bezeichnungen nicht strenge geschieden, und reiz gilt oft als ausfluss der anmut. Überhaupt scheint anmut

eine beschaffenheit, einen zustand, reiz hingegen eine wirkung auszudrücken. So sagt Shaftesbury, dass die „grace“ anziehenden reiz (attractive charm) giebt.

Wir erinnern uns hierbei, dass auch Winckelmann den ausdruck reiz hat fallen lassen und seine auffassung als grazie in die theorie eingeführt hat. Die vermutung liegt nahe, dass ihm, wie Wieland, das wort „reiz“ nicht genügte; beide mochten das gefühl haben, dass es ihren seelisch vertieften begriff nicht voll ausdrücke. Der unterschied ist allerdings vorhanden, dass Winckelmann für den von Mylius in der übersetzung Hogarths theoretisch angewandten und von Mendelssohn aufgenommenen ausdruck einen neuen setzte, also absichtlich verfahren sein muss, während Wieland, da zur zeit des Antiovid beide werke noch nicht erschienen waren, keine anregung hatte, sich in bewussten gegensatz zu stellen. Da er nun trotzdem auch später das einmal bevorzugte wort anmut mit aller entschiedenheit festhält, so kommt ihm für die popularisierung des ausdruckes in unserem sinne ein bedeutendes verdienst zu.

Der Antiovid ist bestimmt, die seelische, himmlische liebe zu verherrlichen; er bildet also ideen Platos und Shaftesburys aus. Die verinnerlichung der liebe bedeutet einen wichtigen schritt vorwärts in der ausbildung des Grazienmotives und war, selbst in ihrer übertreibung ein notwendiges gegengewicht gegen den sinnlichen trieb der französischen richtung, der in der anakreontik boden gefunden hatte. Wieland vernachlässigt jedoch das sinnliche element keineswegs, wie die für seinen anmutbegriff angeführten stellen zeigen, die alle mit der sinnenliebe in zusammenhang stehen. Er wendet sich nur gegen die wollust, die nackte sinnlichkeit, gegen Ovid und französische autoren, gegen die lehren Anakreons. Auch die modernen anakreontiker trifft er, welche die liebe zu einer blossen tändelei herabsetzen, der sinnliche triebe nicht so ferne stehen. So treten hier in einem gebiet, das in den bereich der Grazien fällt, die englische und die französische richtung einander scharf gegenüber.

Die anmut erweckt liebe — dass geht aus den ausführungen Wielands hervor. Aber auch in umgekehrter richtung lässt sich eine beeinflussung bemerken (s. 28):

Die Tugend nimt mit ihrem eignen Schein
So mächtig nicht als durch die Anmuth ein,
Die ihr die Liebe leiht. Die streut auf jede Pflicht
Gefälligkeit und Reitz; das strenge Angesicht
Der Weisheit selbst, in Ernst und Tiefsinn eingehüllt,
Macht ihr erheiternd Lächeln mild.

Interessanter noch als die beobachtung, dass die liebe der pflicht gefälligkeit und reiz verleiht, ist die, dass ernste, strenge weisheit durch ihr erheiterndes lächeln mild wird, da sie uns schon an Musarion gemahnt. — Eine seite zuvor (s. 27) sagt Wieland von der edleren liebe:

ihr himmlisches Gefühl
Soll dich zu höhern Trieben wecken.
Sie soll die Menschenhuld in deine Seele giessen,
Von ihr belebt soll deine Zärtlichkeit,
Begierig wohlzuthun, auf alle Menschen fliessen.

Huld und wohlthätigkeit sind eigenschaften der Grazien, die hiermit als wirkungen der liebe erscheinen.

So können wir die betrachtung des Antiovid mit dem bemerkenswerten ergebnis schliessen, dass das verhältnis von schönheit, anmut und liebe schon theoretisch, wenn auch nicht vollständig erläutert ist, ehe sich eine spur von Venus, Grazien und Amor zeigt, wogegen die anakreontiker oft diese mythologischen figuren vereint erscheinen lassen, ohne sich allzuoft über die art dieses zusammenhanges in ihren versen auszulassen.

Im „Frühling"[1]) äussern sich, soweit er für uns in betracht kommt, dieselben ideen, wenn auch nicht so durchgeführt. Hervorzuheben ist nur weniges. So dass gleich am anfang (v. 4 f.) die Grazien erscheinen: „in düftenden Schatten Junger Lauben, am Rande des Bachs, wo die Grazien tanzten." Wieder, wie bei andern, scheint Horazens einfluss hervorzutreten, der (I, 4) Venus mit den Grazien im frühling zur erde niedersteigen und im mondenglanz tanzen lässt. Jedenfalls aber hat Wieland die überlieferung so frei gestaltet, dass sich eine entlehnung nicht behaupten lässt. Dass die Grazien gleich in verbindung mit der natur und dem frühling erscheinen, ist bemerkenswert; gerade dieser gesichtspunkt wird sonst gern vernachlässigt, wo die anakreontiker dieses thema Horazens behandeln.

Ferner fallen die verse 98 f. auf: „Dir hat er [Gott] jene Gespielin der himmlischen Liebe, die Unschuld, In die Gestalt der Anmuth gekleidet." Das innere wesen der anmut wird wieder als unschuld erklärt, und zugleich ergiebt sich eine beziehung zu den Grazien, da die unschuld, beziehungsweise die anmut als gespielin der himmlischen liebe gilt. Die Grazien sind die gespielinnen der Venus, die für Wieland in diesen werken nicht so wol schönheits-

[1]) Der Fryling. 1752, citiert nach Poetische schriften 1762 bd. 1.

als liebesgöttin ist. Diese gestaltung weist schon vorwärts auf Jacobis „sittliche Grazie“, die, ebenfalls in der einzahl erscheinend, der himmlischen Venus beigesellt ist. Der gedanke kehrt alsbald wieder in Wielands erzählung Zemin und Gulhindy (v. 13 f): „O Du [Göttin Liebe] mit deiner lächelnden Gespielin, Der Unschuld, lehrest uns ein himmlisch Leben!“

Überhaupt dienen die „Erzählungen“ [1]), wie ich schon erwähnte, dazu, beispiele zu geben für die im Antiovid entwickelte theorie der seelenschönheit, anmut und liebe. Sie bieten in dieser hinsicht gar nichts neues, und wir können es uns daher versagen, belege anzuführen. In zweierlei betracht sind sie aber für uns von interesse. Zunächst weil sie auf die nämlichen Bodmerschen erzählungen und somit mittelbar auf Thomson zurückgehen, von denen auch Götz anregung empfangen hat. Thomson hat Wieland schon direkt im beginn des „Frühlings“ gepriesen. Im „Eingang“ zu den erzählungen wird dann das „zärtlich dichtrisch Paar“ Lange und Pyra gefeiert, ein zeichen des einflusses namentlich des letzteren, der als erster bewusst die seelische anmut in die deutsche dichtkunst einführte.

Den zweiten gesichtspunkt, von dem aus uns die Erzählungen näher rücken, giebt der umstand, dass in ihnen die Grazien dreimal auftreten, darunter einmal unter der bezeichnung „Charitinnen“. Diesmal leuchtet die horazische Grazienvorstellung ganz offen hervor. In der erzählung „Der Unzufriedene“ (s. 68) heisst es:

Er schweifte noch mit zweifelhaften Fyssen
In dieser neuen Welt, als ihn der Anblik
Von sieben Nymphen plötzlich auf sich zieht;
Den Charitinnen gleich, wenn sie am Peneus
Mit aufgelöstem Gyrtel, Hand in Hand,
Der Venus und dem Lenz entgegentanzen.

Da fällt vor allem auf, dass der vergleich mit sieben Nymphen vorgenommen wird, ein zeichen, dass dem dichter die dreizahl der Grazien nicht vor augen stand. Wie in diesen versen antike poesie, so schwebte antike kunst vor bei der stelle im „Eingang“, wo er von den „Stunden“ und „Zephyrgleichen Freuden“ sagt: „mit durchschlungnem Arm wie Gratien“; auch hier scheint die vorstellung der dreizahl in den hintergrund zu treten. In beiden fällen handelt es sich um einen vergleich, wobei aber körperliche und seelische vorzüge nicht zur sprache kommen. Die überlieferte typische form

[1]) Erzählungen, Heilbronn bey Franz Joseph Eckebrecht, 1752.

ist noch nicht belebt, wiewol Wieland anmutsvolle mädchen schon treffend zu zeichnen verstand. Dies rechtfertigt auch bei ihm die annahme, dass die Grazien, trotz der begriffe als deren verkörperung sie seit jeher erschienen, nicht schon als lebendige gestalten in der phantasie des dichters vorhanden waren, sondern sich erst an wirklichen, mehr oder minder idealisierten mädchenbildern verlebendigten.

Noch im jahre 1752 entstand das Schreiben von der würde und der bestimmung eines schönen geistes, womit Wieland in den kampf gegen die anakreontik kräftig eintrat, nachdem schon im Antiovid sticheleien vorangegangen waren.[1]) Der kampf hat auch für uns interesse, da er nichts anderes ist als ein aneinanderprallen der sinnlich-französischen und der seelisch-englischen richtung.

Bedeutungsvoll stehen die Grazien gleich an der spitze des gedichtes[2]):

Wo die dummheit sonst sass und mit zuversichtlichem antliz
Herrschte, da sizt die dichtkunst, die Tochter des Himmels, ihr auge
Strahlt mit olympischer hoheit, die goldne harf an der schulter
Stehet die harmonie mit lieblich sich öfnenden lippen
Ihr zur seite; mit angebohrner, bezaubernder Anmut
Lächeln zu ihrer rechten die sittsamen Charitinnen.

Es ist nicht zu verkennen, dass diese Grazien sich bedeutend erheben über die bisher besprochenen. Sie erscheinen hier ganz wie sonst Wielands seelisch anmutige mädchen in lächelnder, bezaubernder anmut, in der wir die sittsamkeit als wesentliches element kennen.

Die beobachtung, dass in den nächsten stellen die Grazien wieder mehr typisch erscheinen, giebt der oben ausgesprochenen meinung eine neue stütze, dass sie in Wielands vorstellung noch nicht lebendig waren. Eine erweiterung des in ihnen verkörperten begriffes bietet die bezeichnung angeborne anmut. Bei Shaftesbury hat Wieland das nicht gefunden, da dieser im allgemeinen eine bildung und erziehung zur anmut verlangt.

Ein unsern gegenstand berührender gedanke ist noch zu erwähnen, den Wieland im „Schreiben“ (s. 122) so ausspricht:

---

[1]) Vgl. über den streit Sauer in der einleitung zu seiner Uzausgabe s. XX ff. DLDenkmale 33—38. Seuffert in den Göttinger gelehrten Anzeigen 1896. S. 501 f.

[2]) „Schreiben von der Wyrde und der Bestimmung eines schönen Geistes.“ Abgedruckt in den „Fragmenten in der erzählenden Dichtart; von verschiedenem Inhalte. Mit einigen andern Gedichten.“ Zürich, 1755.



Wisset, die blosse Schönheit macht geister so wenig als leiber
Liebenswyrdig, das herz allein giebt den reizungen wyrde,
Welche den wiz und die äussre gestalt des leibes verschönen.

Wieder ist der tiefgehende gegensatz äusserer und innerer anmut hervorgekehrt und zwar stehen diesmal ausdrücklich körperliche und geistige reizungen — französisch — dem herzen (das Wieland gern für seele gebraucht, schönes herz neben schöne seele) — englisch — gegenüber. Dass aus der beseelung der reizungen anmut entsteht, ist aus dem Antiovid bekannt. Dass würde hiermit verbunden ist, sei hier bemerkt, weil das auf eine höhere art von anmut zu deuten scheint, die wir später wieder treffen werden.

Dieselben ideen von anmut und liebe kommen in den folgenden werken zum ausdruck. Das jahr 1753 bringt den Geprüften Abraham und die Briefe von verstorbenen.[1]) Der geprüfte Abraham erwähnt die Grazien nicht. Dagegen treten sie in den Briefen von verstorbenen auf, allerdings nur einmal direkt genannt. Es ist dies im 2. brief, Lucinde an Narcissa (s. 15):

Da stehet Narcissa
Schön wie der fryhling, in anmuth gehyllet, und lächelt sich selbst an.
Schmeichelndes glas, was zeigest du ihr? die heiterste stirne,
Augen die seelenvoll scheinen und wie ihr rosenmund reden,
Jeden zug mit eigner unnennbarer anmuth geschmycket.
Welch ein zaubrisches lächeln? wie blyht die sittsame wange?
Wie viel herzen hat schon die goldene locke geraubet,
Die auf den blendenden hals so reizend herabfällt? Wen fängt nicht
Dieser geschmeidige leib, der sie den Gratien gleichet?

Wieder haben wir einen vergleich, und durch ihn werden die Grazien sinnlich lebendig. Es ist charakteristisch, wie dieser vergleich zum schluss an den „geschmeidigen leib“ angehängt wird; offenbar aber gleicht Narcissa nicht bloss dadurch, sondern durch die ganze vorangehende schilderung den Grazien. Vorzüge der seele sprechen aus körperlichen schönheiten, aus der heitern stirn, den seelenvollen augen, dem rosenmund, der sittsamen wange, dem zauberischen lächeln, den mit unnennbarer anmut geschmückten zügen (wir erinnern uns an das französische je ne sçai quoi). Die goldne locke, die reizend auf den hals herabfällt, drückt allerdings seelische anmut nicht, der geschmeidige leib sie nicht unmittelbar aus.

Das irdische mädchen wird auf diese weise geschildert, und

[1]) Der gepryfte Abraham. Ein Gedicht in vier Gesängen. Zyrich, bei Conr. Orell und Comp. 1753. Briefe von Verstorbenen an hinterlassene Freunde. Ebenda, 1753.



zum schlusse erst stellt sich der gedanke ein, so mögen die Grazien aussehen. Was sich in den „Erzählungen“ vermuten liess, dafür haben wir hier ein beispiel: die Grazien werden nach mädchengestalten geformt. Es ist der schon wiederholt beobachtete vorgang, schliesslich auch der natürliche. Die Grazien eines autors sind immer ein spiegel seiner ansichten von reizender weiblichkeit. Dasselbe gilt von den Grazien eines ganzen zeitabschnittes oder einer dichtgattung. Denn nur wenigen ist es gegeben, den boden ihrer zeit verlassend gleich Winckelmann etwa dem wesen der grazie in den werken des altertums nachzuforschen.

Dieselbe Narcissa tritt ein zweitesmal den Grazien insoferne nahe, als sie (s. 13) „die rose der schönen, die Göttin des reizes“ genannt wird.

Anschliessend daran wenden wir uns jenen vierzehn gedichten Wielands zu, die Hofmann-Wellenhof in Herrigs Archiv, band 66, ss. 49—76, nach handschriften der Züricher stadtbibliothek veröffentlicht hat. Gleich die erste dieser ganz Klopstock-seraphisch gehaltenen oden (An Serena 24. september 1753) enthält die Grazien in einer nun etwas auffallenden weise. Serena wird geschildert (s. 51):

Fromme Unschuld, ein Herz welches nicht heucheln kan
Das gewohnt ist dem Blik dess der allwissend ist
Seine Gedanken zu zeigen,
Und die zärtlichste Menschenhuld
Spricht ihr Angesicht noch!

Einige strophen darnach folgt:

Weinet Freunde, die ihr je sie gesehen habt,
Und in ihrem Gesicht mehr als nur Gratien,
Mehr als sterbliche Schönheit
Mit Verehrung gesehen habt!

Da wir aus dem „Schreiben“ des vorhergehenden jahres die bezaubernde anmut der sittsamen Charitinnen kennen, die als ideale wesen zur seite der dichtkunst lächeln, so ist es auffällig, dass Wieland den Grazien hier eine mindere bedeutung zuschreibt. Die schilderung des mädchens enthält wesentliche elemente der Wielandischen anmut; hierzu werden aber die Grazien in gegensatz gebracht. Nun wäre möglich, dass der dichter bei dem hier abstrakt gebrauchten „Gratien“ ein französisches „graces“ im sinne hatte, das allerdings jene eigenschaften nicht in sich begriff. Möglich wäre allenfalls auch, dass die Grazien nicht als bloss körperliche reize zu verstehen sind; sie können die seelischen elemente enthalten, welche anmut

bewirken, aber dennoch einer höheren seelischen würde, die sich, wie Wieland gelegentlich gesagt, der anmut vereint, entgegengesetzt werden, so dass wieder eine doppelte auffassung der anmut zu tage träte.

Jedenfalls sind die Grazien höher geschätzt in der 5. ode, die zwischen dem ende des gleichen jahres und der mitte des nächsten verfasst ist.[1]) Diese stelle lautet (s. 62):

Nun ist Daphne ganz Dein! Daphne in deren Blik
Lieb' und Unschuld dir stralt; Gyte beseelt ihr Herz,
Und ihr holdes Betragen
Tausend sittsame Gratien.

Trotz der seelischen geltung, die den Grazien wieder eingeräumt wird, ist die abstrakte verwendung des wortes nicht zu verkennen, wie schon die zahl tausend anzeigt.

In der 9., etwa zwei jahre älteren ode ist zu lesen (s. 67):

Ach! so suchen sie dich [die weisheit]! Dich, die mein Socrates
Bey der holden Natur unter den Gratien
(Ein entzykend Gesicht!) schwesterlich sitzen fand,
Wie Diana bey Nymphen sizt.

Wie früher in beziehung zur dichtkunst, sind hier die Grazien in verbindung mit der weisheit gebracht, wozu als weiteres element die holde natur kommt. Über eine einseitige oder gegenseitige beeinflussung ist aber ebensowenig gesagt als bei der dichtkunst; der dichter scheint das wesen seiner göttinnen für so klar zu halten, dass über die art dieses einflusses kein zweifel bestehen kann. Das motiv ist ja übrigens alt; nur stellt Wieland nicht die beliebte mythologische verbindung Grazien-Musen her, sondern geht unmittelbar auf die durch die Musen dargestellten begriffe zurück.

In dem 14. stücke müssen die Grazien zu einem vergleich dienen (s. 75): „Siehe wie diese Rose gleich einer Nymphe sich brüstet, Unter den Blumen so schön, als unter den Gratien Venus.“ Daraus ergiebt sich eine der Venus untergeordnete schönheit der Grazien.

Lebendige gestaltung der Grazien zeigt sich also in diesen oden nicht. Ein ansatz ist gemacht, wenn die Weisheit schwesterlich unter den Grazien sitzt, aber die allegorische figur entrückt das bild wieder dem sinnlichen vorstellungskreise.

---

[1]) Über die datierung s. Seuffert im Euphorion. 3. ergänzungsheft 1897, s. 81.

Noch möchte ich einige verse anführen, aus denen die bedeutung der Miltonschen Eva als abbildes des anmutigen neuerlich hervorgeht. Sie stehen in der 11. ode (An seine freundin, s. 70, vor mitte januar 1752):

Wie Dein himlischer Geist jeglichen Block belebt?
Wie im redenden Aug, ach! im so schönen Aug!
Sich die Seele enthüllet
Die So zärtlich und edel denckt?
Wie den blühenden Leib Anmuth und Huld umfliest?
War nicht Eva so schön, da ihr entstehend Bild
Zur begeisterten Seele
Göttlicher Milton! herunter stieg? —

Das jahr 1754 bringt die „Erinnerungen an eine freundin"[1]; sie fordern zu näherer betrachtung auf. Dies gedicht nimmt wieder das alte thema von der wahren schönheit und anmut auf und lehrt die freundin, dass es die seele ist, die sie den klugen gefällig macht; die liebe hingegen wird kaum berührt. In vielen variationen wird der grundgedanke zum ausdruck gebracht; wir müssen uns beschränken, einiges herauszuheben, das einblick in die einzelheiten gewährt. Es wird die hohe würde der seele betont, die den menschen den engeln verwandt macht (s. 5):

Vor allen schwebe dir, o Freundin, stets
Der seelen hohe wyrde vor den augen . . .
Nur durch den Geist, nur durch dein ewig theil
Bist du den Seraphim verwandt nnd kynftig
Die selige Gespielin ihrer Freuden.

Die würde der seele beruht in der tugend, in der bewussten unschuld, im gegensatz zur unbewussten unschuld des Antiovid (s. 7):

Wenn Tugend durch den flor der schönheit scheint,
Was ist wohl liebenswyrdiger als Sie?
Ein denkend auge, das mit ernster anmuth
Und mit der Majestät der sich bewussten unschuld
Stillschweigend tadelt oder billigt,
Wie mächtig stralet es in edle Seelen?

Zugleich bringen diese verse den gedanken, dass aus der schönheit des körpers die seelenschönheit spricht, der, noch mehr an seinen urheber Shaftesbury anklingend, auf s. 9 wiederkehrt: „Die äussre schönheit ist Allein der widerschein der innern gyte, Der um die Seele dynngewebte flor." Wieder, wie im Antiovid, legt die „ernste

---

[1]) Erinnerungen an eine Freundin. Zyrich, bei Conr. Orel und Comp. 1754.

anmut“, die „majestät der sich bewussten unschuld“, das „denkende auge“ die vorstellung einer höheren grazie nahe, welche verschieden ist von einer andern anmut, die er bald darnach preist (s. 9):

Sey unbesorgt wie du gefallen mögest!
Die unschuld und die heitre sittsamkeit,
Ein ofnes antliz, wo die gyte lächelt,
Muss stets gefallen. Aber niemals zeige
Dein blik ein triumphirendes bewustseyn,
Dass du gefällst, nie werf auf deine anmut
Die eitelkeit unangenehme schatten!

Beiden vorstellungen wird der name anmut ausdrücklich beigegeben, beide werden als das gepriesen, was das mädchen anzustreben habe; sie stehen auf gleicher sittlicher höhe; unschuld ist ihrer beider grundzug, nur ist das einemal das bewusste derselben hervorgehoben. Aber die eine ist ernst und hat den charakter der würde, die andere ist heiter und hat den der anmut, um die ausdrücke im sinne der späteren ästhetik zu gebrauchen. Ein unterschied besteht also und lässt sich schon vom Antiovid her verfolgen, ohne aber sonst deutlich greifbar zu werden. Es ist wahrscheinlich, dass Wieland selbst von dieser zweiteilung kein klares bewusstsein hat. Es handelt sich ihm in dieser zeit nur darum, die seelische anmut dem bloss körperlichen reize entgegenzustellen, sowie die himmlische liebe der irdischen, der wollust. Und wie in der seelischen anmut, stellt sich auch in der himmlischen liebe eine zweiteilung ein, indem das sinnliche element, dem im Antiovid ausdrücklich seine berechtigung zugesprochen wird, einmal stärker zu wirken scheint, während ein andermal die liebe zu überirdischer seelensympathie wird. Aus dem kampfe, den Wieland gegen die nackte sinnlichkeit führte, erklärt sich leicht, dass er eine spaltung seiner anmutidee nicht wahrnahm. Die spaltung selbst erklärt sich aus dem asketischen ideal des trotzdem verliebten jünglings, nicht weniger aus den verschiedenen litterarischen einflüssen, die zusammen auf ihn einwirkten; gaben ihm Milton und Thomson bilder der heiteren anmut, so traten bei Richardson und Klopstock ernst und würde entgegen.

Wieder kommt eine ähnlichkeit mit Winckelmann zum vorschein: bei beiden halten sich die zwei anmutvorstellungen auf einer ähnlichen seelischen höhe, wogegen z. b. L. v. Hagedorns „höhere Grazie“ ungefähr Winckelmanns (und Wielands) zweiter grazie verglichen werden könnte.

Trotz der „bewussten unschuld“ scheint aber bei Wieland immer

das unbewusste des gefallens, die unbewusste anmut vorzuherrschen, wie schon im Antiovid. Ich verweise hierfür auf die letztangeführte stelle und citiere noch einige verse (s. 10):

Wohin sie geht, folgt ihr die sanfte freude,
Ihr blik voll unbewusster anmut macht
Den fryhling reizender und wolken heiter.

Das ist ein beliebter gedanke, erinnert aber gerade in dieser fassung an Pyra (Freundschaftliche lieder s. 30):

Doris lächelt, spielt und singt.
Ihr vergnügensvoller Blick
Macht die trüben Lüfte heiter,
Machet lauter Rosen wachsen,
Und der Lentz herrscht überall.

Wieland fährt fort:

Mit sittsamkeit und allgemeiner gyte
Und tausend unerworbnen lieblichkeiten
Gewinnt sie jedes herz und weiss es nicht.
Nie suchte sie den schein des feinen wizes,
Und was sie spricht gefällt und ryhrt das herz;
Doch hört sie lieber. Niemals hat ein spiegel
Der ihr voryber stand, ihr freundlich auge
Zur selbstbewunderung den Freundinnen entzogen,
Nie hat vom stolzen aug herab ein tadelnd lächeln
Auf eine ybertroffene Gespielin
Ihr unschuldsvolles angesicht entheiligt.

Für das innere wesen der anmut ergiebt sich aus diesem und dem vorangehenden die allgemeine tugend, die gleichbedeutend ist mit der inneren güte. Ihre eigenschaften sind unschuld, sittsamkeit, „allgemeine“ güte, bescheidenheit, die nicht von eitelkeit getrübt wird; ihre wirkung ist: zu gefallen, das herz zu rühren und zu gewinnen; doch ist dies eine unbewusste wirkung. Vgl. hierzu noch s. 10 den Gegensatz: „Die Schöne die durch kunst gefallen will, Findt das Geheimniss lächerlich zu werden“ etc. Wie zuvor bemerkt, tritt nun einerseits heiterkeit und sanfte freude, anderseits ernst hervor und bringt so eine — nicht ausgesprochene — scheidung in zwei vorstellungen zu tage.

Zum schluss (s. 16) wird noch eine zusammenfassung der von der freundin geforderten tugenden gegeben, wobei einiges neue hinzukommt, wie wahrheit, mitleid, klugheit, frömmigkeit:

Stets sey dein herz mit einer Engelswache
Von tugenden beschyzt! Die freye Wahrheit
Die Keuschheit mit dem sittsamheitern auge,

Das herz voll zärtlichkeit; die ernste Klugheit,
Die adlerblike in die zukunft wirft,
Das Mitleid und in licht gekleidt die Unschuld,
Und Frömmigkeit, die himmlische gestalt,
Die dich an deinen ursprung oft erinnert:
Die sollen ewig einen lichten kreis
Um deine Seele machen . . .

Bei aller entwickelung des anmutbegriffes in den „Erinnerungen" kommen doch die Grazien auch hier nicht recht zur geltung. Allerdings beginnt das gedicht gleich mit den versen:

Von je her war der weisheit amt, die schönheit
Mit Geist zu schmycken, und ihr ein gefolg
Von Gratien zu geben, die die tugend
Gebahr, und die nicht mit den wangen welken.

Aber die in dem begleitmotiv eingeführten Grazien sind abstrakte wesen. Sie sind rein geistig und vom sinnlichen element durch die letzten worte ausdrücklich entfernt. Wenn es heisst (s. 8):

Die missgunst schielt hervor aus ihrem lächeln
Und schlaue sittsamkeit färbt ihre wangen,
Die Gratien entfliehn sobald sie spricht,

so erfahren wir negativ allerdings etwas von deren wesen, das übereinstimmt mit dem an andern stellen von der anmut gesagten; aber sie gewinnen in dieser beliebten wendung doch nichts an sinnlichkeit und leben.

Um diese zeit lassen sich in den werken Wielands zwei, wenn auch nicht streng getrennte, richtungen verfolgen, eine christliche und eine platonische. Die erste bietet nichts für unsere untersuchung, wol aber die zweite. Von der scheinbaren und der wahren schönheit handelt das Gespräch des Sokrates mit Timoclea (1754), von schönheit und liebe der „Theages" („einige Jahre" vor 1758).[1]) In der mitte zwischen beiden gruppen stehen die „Sympathien" (1756).

Das erste, dialogisch gehaltene werk erschien 1755 gedruckt und verrät schon im vorberichte, in welchem geist es gehalten ist. „Das beste, wozu dieser misslungene Versuch in der dialogistischen Schreibart dienen könnte, wäre, wenn er die Kenner veranlasste,

---

[1]) Beide liegen mir vor in der Sammlung einiger prosaischen schriften von C. M. Wieland. Zürich, bey Orell u. Comp. 1758, 3 teile. „Theages, oder Unterredungen von Schönheit und Liebe. Ein Fragment" I, s. 139 ff. „Gespräch des Socrates mit Timoclea, von der scheinbaren und wahren Schönheit", III, s. 161 ff.



die Lehren des Shaftesbury über diese Art von Werken des Geistes unter den Deutschen bekannter zu machen." Wenn Wieland von schönheit redet, so muss darunter seelisch belebte schönheit, anmut, verstanden werden. Er stellt in diesem werke wieder sein mädchenideal auf. Sein Sokrates sagt (s. 172), ein mädchen habe nicht eher das geringste recht, sich für schön zu halten, als bis es einer Pasithea (so heisst bei Homer und in Wielands „Grazien" eine der Grazien) gleiche, die Timoclea eben nach „einem unserer Poeten" beschrieben hat (s. 170). Diese beschreibung muss ganz hierher gesetzt werden, da sie eine zusammenfassung der verlangten vorzüge giebt und ihre verbindung mit den Grazien herstellt:

„Die liebenswürdige Pasithea gefällt allen, die sie sehen, aber ein Weiser, der sie sieht, muss sie lieben. Ihre Augen lächeln wie ein heiterer Abendhimmel, und die Sittsamkeit wohnt auf ihren unverstellten Wangen. Wenn sie redet, so ist der Innhalt ihrer Worte so harmonisch als ihre Stimme, ihre Empfindungen sind aufrichtig, gütig und unschuldig wie ihre Blike. In ihren Geberden ist Anstand, ihre Kleidung ist einfältig und zierlich; sie liebt ihre Schwester so zärtlich, als ob sie nicht schöner wäre, und ihre liebste Bemühung ist, einer Mutter zu gefallen, nach deren Erinnerungen und tugendhaften Sitten sie sich zu bilden trachtet. Wenn die Gratien, welche die Tugend begleiten, eine irdische Gestalt annehmen wollte[n], so würde[n] sie die deine annehmen, o Pasithea; beym ersten Anblik ist man geneigt, dich für liebenswürdig zu halten: je mehr man dich kennt, desto gewisser wird man, dass du es bist."

Offenbar hat hier Wieland zusammenfassend ein idealbild eines anmutigen mädchens aufgestellt. Die meisten züge daraus sind von früher her schon bekannt; von neueren hebe ich hervor den harmonischen inhalt der worte, den anstand der geberden, die einfalt und zierlichkeit der kleidung. Nun wird der übergang zu den Grazien gemacht: wollten diese begleiterinnen der tugend irdische gestalt annehmen, so müssten sie so sein wie Pasithea. Es ist hier so recht klar ausgesprochen, dass die überirdischen Grazien, die im allgemeinen keine irdische gestalt haben, also unsinnlich sind, ihre erscheinungsform von einem irdischen mädchen entlehnen müssen. Zum erstenmal erhält man an dieser stelle ein ausführliches bild der Grazien in Wielands vorstellung. Ein allgemeinerer vergleich findet sich noch s. 165: „Meine Gespielinnen sind alle so artig wie Gratien."

Zwei stellen aus der Timoclea kommen ferner in betracht. Zu-

nächst eine kleine theoretische erörterung (s. 184 f.): „Man versteht unter dem, was man Annehmlichkeiten oder Gratien nennet, nichts anders als diese kleine Einflüsse, welche die Lebhaftigkeit, Schönheit und Zierlichkeit des Gemüths in dem Körper hat; und wenn man genau redet, so unterscheidet man Schönheit und Anmuth, von denen die lezte, eben deswegen, weil sie unmittelbar aus der Seele fliesset, weit edler ist als die erste.“ Dem beginn ist gleich ein beleg zu entnehmen, dass das wort „grazien“ oft in ganz abstraktem sinne gebraucht wird, ohne dass an die huldgöttinnen selbst gedacht wird. Viel wichtiger aber ist die stelle als beweis, dass Wieland — von Breitingers unvollkommenem versuch abgesehen — der erste ist, der in Deutschland den unterschied von schönheit und anmut aufstellte, da die entstehung der Timoclea vor die briefe Mendelssohns über die empfindungen fällt. Hierbei ist noch festzuhalten, dass er schon — als der erste — den namen anmut für den begriff annahm, den später wieder Schiller aufgriff, dass er ferner, allerdings in anlehnung an Shaftesbury, ihren grund in der seele findet. Lebhaftigkeit, schönheit und zierlichkeit des gemütes werden als erzeuger der anmut angenommen; es wird also auch dem element der bewegung die gebührende stelle eingeräumt. Er tritt ferner schon dem je ne sais quoi entgegen (wie Hogarth), indem er auf derselben seite sagt: „Für einen Socrates ist diese Anmuth kein je ne sçais quoi, er sucht ihren Grund in der Seele auf, und wird allemal Ursachen angeben können, wenn ihm jemand auf solche Art sein Herz abgewinnen würde.“

Der später gern auftretende gedanke, dass leidenschaften die anmut vernichten, begegnet in der Timoclea ebenfalls, aber in der schärferen fassung, dass eine schlimme leidenschaft körperliche schönheit überhaupt zerstört (s. 180): „Eine herrschende schlimme Leidenschaft, es sey nun Neid oder Eifersucht oder lasterhafte Liebe, kann in kurzer Zeit aus einer Gratien ein Schrekbild machen. Du siehst also, dass auch die äusserliche Schönheit vielmehr von der Seele abhängt, als man insgemein aus Mangel der Überlegung meynt.“

In den „Sympathien“[1]) kommt neben dem platonischen das religiöse moment stark zur geltung, was zum teil auch auf die Grazien nicht ohne einfluss bleibt, da nämlich (s. 48) gefragt wird: „Wenn du so empfindlich für die Vergnügen der Einbildungskraft bist, Aedon, hat denn die wahre Unschuld, die Rechtschaffen-

---

[1]) Sympathien. as Soul approaches Soul — 1756.

heit, die Religion keine Gratien?“ Die „Gratien“ sind wieder abstrakt als annehmlichkeiten zu fassen; so auch in folgenden stellen: „Deine Seele ist ein Bildniss der Gottheit, deine Gestalt ein Bild deiner Seele. Diese Farben, diese Gratien, sind der Glanz, den sie über den Leib ausgiesst, durch welchen sie würken soll“ (s. 14). „Das schmelzende Feuer ihrer Augen, die Farbe ihrer Wangen ist gleich der welken Lilie, alle diese lächelnden Gratien sind verschmachtet!“ (s. 39). Allerdings spielt hier, wie allgemein, deutlich die vorstellung der person der Grazien als gottheiten hinein. Noch viel stärker ist das der fall s. 16: „O Celia, betrüge nicht die Absichten des Schöpfers, der dich gebildet hat! Mache deine Gratien nicht zu Syrenen, die uns zum Tod einladen!“ Ganz persönlich erscheinen sie s. 148: es sei nötig, „die Gratien, die allzulange Sclavinnen der wollüstigen Göttin gewesen sind, wieder in ihr gehöriges Amt, als Aufwärterinnen der Weisheit einzusezen.“ Wieder ist ein hieb geführt gegen die anakreontisch-französische richtung, und zwar diesmal ausdrücklich gegen ihre auffassung der Grazien. In den kampf, den Wieland auf dem gebiete der schönheit und anmut unternommen hatte, sind hiermit die Grazien hineingezogen, und die zwei auffassungen derselben, die sich nebeneinander oder sich kreuzend verfolgen liessen, werden nun zum erstenmal von einem dichter bewusst gegenübergestellt.

Mit der dichtkunst treten die Grazien nach altem muster zweimal in verbindung. Ähnlich wie in der Anthologie wird von Anakreons liedern gesagt, dass in ihnen „die delicate Wollust und die naiven Gratien athmen“ (s. 44). Das beiwort „naiv“ tritt hier zum erstenmal bei Wieland auf und weist — vielleicht nur indirekt — auf die Franzosen. Das andere Mal stehen sie zusammen mit den Musen: „Der dichterische Genie, den die Musen erzogen haben und die Gratien begeistern . . .“ (s. 107).

Für die eigenart der Grazien ergiebt sich somit aus den Sympathien nichts besonderes; die in Timoclea gemachten ansätze zur versinnlichung der Grazien treten wieder zurück; nur das beiwort „lächelnd“ (s. 39) ist ein schwacher rest. Durch die bezeichnung naiv wird allerdings etwas neues eingeführt, das in dem anmutsbegriff Wielands bisher nicht vorhanden ist, aber es bleibt vorläufig unausgeführt.

In der Timoclea fanden wir die beschreibung eines mädchens, woran die bemerkung geknüpft war, so müssten die Grazien aussehen. Im Fragment Theages wird nun ein gemälde von ihnen selbst

geschildert, das Theages gemalt hat, „ein eigentlicher Apelles, der in allem dem, was das Wort Grace bezeichnet, wie jener griechische Correggio, ganz eigen und unvergleichlich ist“. Diese bemerkung (s. 165) verrät eine weitere beschäftigung mit der theorie, denn in werken über die malerei wird mit vorliebe an Apelles und Correggio die grazie gerühmt. Aus welchem werke Wieland das geschöpft hat, kann ich umsoweniger feststellen, als das wort grace nicht einmal verrät, ob er sich an Engländer oder Franzosen anlehnte.

Über die Grazien heisst es dann (s. 166): „Diese Gratien geben sich beim ersten Anblik durch die nahmenlose Empfindung zu erkennen, welche die bescheidne Anmuth in Seelen von zartem Gefühl zu erregen pflegt. Sie sind ganz blühend, ganz Leben, ganz Seele und Geist. Die aufrichtigste Unschuld und eine naive Güte, der man sein Herz nicht versagen kann, athmet in ihren Minen. Ein sanftwallendes Gewand (man glaubt es wallen zu sehen) umschattet, gleich einer lichten Silberwolke, ihre keusche Schönheit, und erhöhet den Eindrük derselben unendlich weit über die unreservierten Venusbilder, welche alle ihre Reizungen so wolfeil auskramen, dass sie nichts zu errathen übrig lassen. Eine jede dieser Gratien drükt etwas eignes aus. Die eine scheint die Freudigkeit der jugendlichen Unschuld abzubilden; sie gleicht in ihrer ganzen Person der neuentfalteten Rosenknospe, und lächelt dem Frühling, der rings um sie aufblüht, mit heitern Bliken entgegen. Eine andre stellet die Sittsamkeit vor. Die Farbe, welche an Anmuth alle andre Farben in der Natur übertrift, die holdselige Röthe, die durch eine Vergleichung mit der Rosenfarbe verdunkelt würde, tuscht ihre sanften Wangen auf eine so feine Art, dass man fast böse auf den Künstler werden möchte, dass er so kühn gewesen, der Natur so genau nachzuahmen, da er nicht fähig war, ihr das wenige zu geben, was ihr noch zum Leben zu fehlen scheint. Ihre Mine drükt die Empfindung einer innerlichen Würde aus, welche ihr immer leise zulispelt, nichts zu thun oder zu leiden, was dieselbe verdunkeln könnte. Die dritte lächelt uns mit einer so sanften und offenherzigen Güte an, und es ist etwas so aufrichtiges und anziehendes in ihrem Lächeln, dass ich keinen Namen für das, was sie ausdrükt, finden kann .... Ich nenne sie die moralischen Gratien.“ Diese bezeichnung ist Shaftesbury entnommen. An anderer stelle habe ich erwähnt, dass auch in einer handschrift von 1757 Wieland von Shaftesburys moral-Venus und den moral-Graces spricht; das bruchstück, das gegen Uz gerichtet ist, bringt

ausdrücklich diese Grazien in gegensatz zu denen von Uz und der anakreontik überhaupt. Die stelle lautet[1]): „Es scheint nicht, dass Sie die Gratien Homers und Pindars kennen. Das waren gantz andere als die ihrigen. Aber wer verlangt, dass man immer weinen, dass man schwehrmüthig seyn soll? ... Sollte Hr. Utz nicht wissen, dass die Tugend mitten zwischen den zween Abwegen liegt. Allerdings sollte der Liebling der Gratien wissen, was die moral-Venus und die moral-Graces sind, von denen Shaftesbury spricht. Welch ein liebenswürdiger Scribent wären sie gewesen, wenn sie diese Gratien gekannt hätten!“ Dass gerade Uz damit am stärksten getroffen wurde, muss nach dem, was über seine Grazien festzustellen war, allerdings mehr als zweifelhaft erscheinen; aber er galt nun einmal als sündenbock der anakreontik, und gegen ihre sinnliche, tändelnde auffassung der Grazien, die nach den Sympathien schon allzulang sklavinnen der wollüstigen göttin waren, wendet sich Wieland. Obwol der kampf der gegensätze schon vom Antiovid her zu verfolgen ist, so ist es doch bedeutsam, dass diese nun in den Grazienunterschieden verkörpert erscheinen und einander gegenübertreten. Im ausgleich der gegensätze werden die Grazien dann schon hier zu vertreterinnen einer lebensanschauung, die die tugend in der mitte zweier abwege, überstiegener schwermut und sinnlicher frivolität, zu suchen bestrebt ist. Dass übrigens Uz ganz denselben gedanken schon einige jahre zuvor gehegt hat, glaube ich nachgewiesen zu haben.

So werden die Grazien Wieland immer wichtiger und deutlicher. In der Timoclea versucht er, sie sich an einem mädchen völlig zu versinnlichen, und die oben angeführte stelle aus dem Theages ist ein neuer beleg für die lebhaftere beschäftigung mit diesem problem. Was sich in früheren schriften für die anmut ergeben hat, wird hier zusammengefasst und erweitert. Wir wussten, dass sie vergnüge, gefalle, das herz einnehme. Diese wirkung wird genauer dargelegt als namenlose empfindung, die in seelen von zartem gefühl erregt wird. Es ist somit auch das neue wort „empfindung“ in das gebiet der Grazien gezogen. Aufrichtigkeit, unschuld, güte sind von anfang an bei Wieland verfolgt worden, das naive element trat so nebenher in den Sympathien auf, scheint aber diesmal schon als wesentlich zu gelten.

Die Grazien sind bekleidet gedacht. In einer dem Horaz nach-

---

[1]) Sauer, Werke von J. P. Uz, DLDenkmale 33—38, s. XLVIII.

gebildeten stelle der „Erzählungen“ tanzen sie „mit aufgelöstem gürtel“. Wo in der Timoclea Pasithea geschildert wird, deren gestalt die Grazien annehmen müssten, wird die kleidung „einfältig und zierlich“ genannt. Hier endlich ist sie ein „sanftwallendes gewand gleich einer leichten silberwolke“. Durch die kleidung wird der eindruck der schönheit erhöht, wobei aber das sinnliche motiv vorzuwalten scheint, dass durch die verhüllung die begierde nach dem verborgenen gereizt werde.

In der einzelbeschreibung der figuren des bildes werden dann die allgemeinen eigenschaften auf die drei Grazien verteilt, ohne dass damit etwa eine teilung der anmut selbst beabsichtigt wäre. Denn die theorie bleibt auch darnach einheitlich (s. 168): „Diese [Grazien] verdienen ... eigentlich den Nahmen des Widerscheins der innerlichen Güte einer menschlichen Seele; ohne sie ist Schönheit ein lebloses unvollendetes Bild; durch sie ist auch ein verwelktes Angesicht lieblich.“ Noch in weiteren sätzen wird moralische schönheit im sinne Shaftesburys behandelt; für uns ist nur das eine von bedeutung, dass sie jetzt ausdrücklich an die Grazien angeknüpft wird.

Inzwischen hat sich in Wieland ein umschwung seiner anschauungen zu vollziehen begonnen. Er kehrt wieder zu Xenophon zurück, dem in der überlieferung besonders grazie zugeschrieben wurde, in dessen Cyropädie er noch 1774 die besten muster „schöner Seelen“ fand.[1]) Xenophon tritt nun statt Plato an die seite Shaftesburys.[2]) „Cyrus“ und „Araspes und Panthea“, beide von Xenophon angeregt gehören hierher. Gleich am beginne des Cyrus[3]) stehen bedeutungsvoll die namen beider autoren, wie wir es auch im zweiten werk finden werden.

Zeige sie mir, o Wahrheit, von ihren Reitzen umgeben,
Jene sittliche Venus, die einst dein Xenophon kannte
Und dein Ashley mit ihm, die Mutter des geistigen Schönen. (I, v. 27 ff.).

Wenn die „Reize“ abstrakt klingen, erinnern sie doch durch den ausdruck: Venus von ihren Reizen umgeben an die Grazien; und in der that heisst es in späteren ausgaben: „in ihrer Grazien Mitte“.

Im dritten gesang (v. 71 ff.) erscheinen die Grazien im gefolge der Musen:

---

1) Wielands werke. Hempel 32, 5 ff.

2) Vgl. Herchner, Die Cyropädie in Wielands werken. Progr. Berlin. 1892. S. 3 f.

3) Cyrus, von C. M. Wieland. Zürich, bey Gessner 1759.

In ihrem sanften Gefolge
Kommen die Gratien alle, die feinen sittlichen Freuden,
Und der schlaue Geschmack, der Prüfer des Schönen und Edeln.

Die Grazien dürfen kaum mit den Freuden identificiert werden, da diese bekanntlich in der dichterischen ausdrucksweise der zeit als eigene, verkörperte wesen gelten; doch lässt ihre begleitung auf die eigenart der Grazien, über die sonst nichts gesagt ist, schlüsse zu.

Ebenso erscheinen sie mit den Musen, in derselben ausdrucksweise („die Grazien alle") und ohne weitere angabe ihrer bedeutung und ihrer wirkung im 5. gesange (v. 57 ff.):

Ihm [Arasambes] hatten die Gratien alle,
Da er wurde, geläohelt, ihm hatte die schönste der Musen
Selbst die nectarne Brust in Lorbeerhaynen gereichet.

Noch einmal treten im Cyrus die Grazien auf, diesmal zu einem vergleich verwendet, in einer sehr anakreontisch gehaltenen stelle (III, v. 466 ff.):

So eilet ein Trupp von blühenden Hirten
Hüpfend zum festlichen Tanz, wenn auf den Auen der Frühling
Jugendlich scherzt, von Freuden und Liebes-Göttern umflattert,
Alle Rosen-bekränzt; sie fliehen mit schlüpfenden Tritten
Über die Blumen, ein Chor von rosenwangichten Mädchen
Winkt gegen über, den Gratien gleich, mit den Armen verschlungen.

Die antike vorstellung wirkt noch in dem verschlingen der arme nach, das aber nicht so eng ist, ein winken zu verhindern. In anderer hinsicht z. b. in bezug auf die dreizahl ist die antike vorstellung verblasst; es ist gewiss hier wie auch sonst häufig an mehr mädchen gedacht.

„Araspes und Panthea"[1]) steht unter demselben zeichen Xenophons und Shaftesburys. In der „Zuschrift" (s. VII) erscheinen sie, allerdings im rückblick auf den „Cyrus", also verbunden: Es „gab mir, ich weiss nicht welch ein Dämon, . . . in die Gestalt der Muse Xenophons und der moralischen Venus des Shaftesbury verkleidet, den Gedanken ein . . ." Von Xenophon wird (s. V) gesagt, dass aus seinem munde die Musen und Grazien zu reden scheinen. Die erzählung behandelt denselben gedanken, der später im Agathon durchgebildeter zur ausführung gelangte, den übergang überirdisch seelischer liebe zu sinnlicher leidenschaft. Die liebe im seelischen sinn wird namentlich in den erstern teilen des werkes erörtert.

[1]) Araspes und Panthea. Eine moralische Geschichte, in einer Reyhe von Unterredungen. Von C. M. Wieland. Zürich, bei Orell und Comp. 1760.



Die Grazien erscheinen aber darin eigentlich nur im abstrakten sinne der anmut: „O mein Freund, es ist eine höhere ursprüngliche Schönheit in ihr, von der alle diese äusserlichen Reize und Grazien ausfliessen" (s. 84). „Was für eine Gefahr kann da seyn, wo Tugend und Weisheit mit der Schönheit und allen Gratien, in vertraulicher Eintracht die gerechteste Liebe fodern?" (s. 94). Nur einmal tritt eine verkörperung nach dem muster Anakreons ein (s. 87): „von den kleinsten Gratien, die um ihre Lippen herum flattern." —

Mit dem „Don Sylvio von Rosalva"[1]) zeigt sich Wieland von einer ganz neuen seite. Die zurückgehaltene sinnlichkeit hat ihre rechte geltend gemacht, der seelenschwärmer wandelt in irdischer sphäre und malt frivoles mit behagen. Schon in Bern hat er französische bildung in sich aufgenommen, auf dem schloss des grafen Stadion bei Biberach wird sie erweitert, und damit eine umwandlung bewirkt. Aber was er bei Plato und vornehmlich bei Shaftesbury gelernt hat, geht ihm nicht verloren; seine ganze seele ist davon durchtränkt. Überflüssiges wird freilich abgestossen, aber der gedanke der von einer schönen seele, von sittsamer unschuld und gutem herzen belebten und zur anmut gestalteten schönheit bleibt in ihm bestehen. Der roman Don Sylvio bietet einige stellen, wo dies ausgesprochen ist, so s. 85: „. . . dass man sie nur anzusehen brauchte, um die ungemeine Harmonie des Leibes und der Seele in ihr zu bewundern, die nach den Grundsätzen des Pythagoras die höchste Schönheit ausmacht." Hierzu kommen nun französische einflüsse, die sich aber nicht im einzelnen verfolgen lassen, besonders weil Wieland nichts aufnahm, was seiner grundvorstellung entgegen war. Doch in einem, glaube ich, lässt sich dieser neue einfluss greifen, im moment der bewegung. Das war bisher vorausgesetzt, aber Wieland wol nicht recht deutlich. Ihm kam es auf das seelische an, das allerdings hauptsächlich im bewegten zustand sich durch blicke, geberden u. s. w. äussert; er betonte ja auch die lebhaftigkeit des geistes. Nun aber gelangt die körperliche bewegung einmal zur geltung. „So geringfügig dieser Gegenstand an sich selbst war, so wichtig wurde er . . . durch den Reitz, den sie über alles was sie sagte oder that, auszugiessen wusste . . . Jeder ihrer Blicke,

---

[1]) Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva. Eine Geschichte worinn alles Wunderbare natürlich zugeht. Ulm 1764.



jedes Wort, das sie sprach, jede kleine Bewegung, die sie machte, vermehrte die Entzückung, worinn er ganz verlohren schien" (s. 344). „Sie gefiel ohne gefallen zu wollen, und die Anmuth, die ihre kleinsten Bewegungen anzüglich (= anziehend) machten [!], war ebenso natürlich und ungeschminkt als ihre Gesichtsfarbe" (s. 420).

Auch im Don Sylvio also schweben die Grazien Wieland vor; ja sie werden sinnfälliger, sie gewinnen körper. Es war gewiss kein ganz naheliegender gedanke, das gestell eines tisches aus den figuren der Grazien bestehen zu lassen; allerdings ist es leicht möglich, dass er ähnliches in wirklichkeit gesehen hat. Die erste Nymphe, heisst es s. 495, „brachte einen kleinen Tisch von Bernstein, der von drey Gratien emporgehoben wurde, die aus einem Amethyste geschnitten waren." Ist Wieland früher zu seinen Grazien eigentlich auf theoretischem wege gekommen, so geht er jetzt von ihrer erscheinungsform aus, um wieder zur theorie zu gelangen. Früher sind ihm aus begriffen und aus idealen mädchengestalten seine Grazien erwachsen, nun beginnt er nachzudenken über die fremden Grazien, die der überlieferung; nun misst er jene an diesen: „Und gesetzt auch, dass sie etwas kleiner wäre, so wäre sie nur dadurch den Gratien desto ähnlicher, welche von den Poeten und Mahlern kleiner vorgestellt werden als andre Göttinnen, um die Anmuth und Lieblichkeit dadurch auszudrücken, um derentwillen sie die Ehre verdienen, die Gespielen und Aufwärterinnen der Göttin der Liebe zu seyn" (s. 63). Hiermit tritt das kleine als bestandteil der (äusseren) anmut hervor. Wie Wieland auf den gedanken gekommen ist, dessen nähere erklärung er nicht giebt, weiss ich nicht; doch sei erinnert, dass Breitinger das „artige" mit Aristoteles auf das kleine zurückgeführt hat.

Sonst treten die Grazien im Don Sylvio nur kontrastierend auf, wenn von weiblichen wesen die rede ist, die körperlichen oder seelischen mangel an liebenswürdigkeit besitzen. Von Donna Mercia wird gesagt (s. 2 f.): „Sie erklärte sich öffentlich für eine abgesagte Feindin der Schönheit und der Liebe, und warf sich hingegen zur Beschützerin aller dieser ehrwürdigen Vestalen auf, denen die Natur die Gabe der transcendentalen Keuschheit mitgetheilt hat, und deren blosser Anblick fähig wären (!), den muthigsten Faunen zu entwafnen . . . Sie richtete eine Art von Schwesterschaft mit ihnen auf, . . . die sich den Namen der Anti-Grazien erwarben, indem sie mit dem ganzen Reich der Liebe in einer eben so offenbaren und unversöhnlichen Fehde stunden, als die Maltheser-Ritter mit den

Musulmannen.“ Bloss auf das äussere beziehen sich zwei andere stellen. „Das gute Mädchen hatte keines von den Gesichten, die man in Spanien schön nennt, ob ihr gleich unter den Caffern vielleicht nichts als die Farbe des Landes gefehlt hätte, um eine Gratie zu seyn“ (s. 408). Donna Mercias Unmuth „stieg auf einen Grad, der ihrem Gesicht ... ein so Furien-mässiges Ansehen gab, dass ihr zu ihrer hagern Gestalt nur noch etliche Schlangen um den Kopt und eine Fackel in der Hand fehlte, um eine von den grinsenden Grazien der Hölle vorzustellen“ (s. 606). Nicht auf gleicher stufe steht die doch auf dasselbe hinauslaufende verwendung (s. 82): „und wenn ihre Lippen je von einem Poeten zum Sitz der Gratien gemacht worden sind, so müssen wir gestehen, dass es ein Canape war, auf dem diese Göttinnen Platz genug gehabt hätten, sich im Nothfall noch mit etlichen jungen Liebes-Göttern herum zu tummeln.“ Wir wissen, dass kontrastwirkungen mit den Grazien in der dichtung überhaupt nicht unbeliebt sind, aber so drastisch und oft gebraucht wie hier erscheinen sie auffällig. Sie sind aus dem parodischen tone des ganzen werkes zu erklären.

Bei den „Komischen erzählungen“[1]) brauchen wir darauf keine rücksicht zu nehmen, dass die einzelnen stücke in verschiedenen jahren entstanden sind, da sie doch einer stimmung entsprangen. Über das äussere der Grazien ist nur im „Urtheil des Paris“ einiges gesagt. Ihre nacktheit scheint aus dem antiken motiv der badenden Grazien abgeleitet zu werden („von den Grazien, die im Cocyt sich baden“ v. 120, s. 12). Die bezeichnung Grazien für anmutige mädchen, ohne eine direkte vergleichsformel, erscheint hier bei Wieland zum ersten male; er spricht dabei überhaupt nur von hübschen mädchen: „Zwoo Mädchen, hübsch genug für Grazien vom Lande“ (v. 227, s. 18). Eine dritte stelle ist hervorzuheben, weil in ihr die theorie ihren einfluss verrät (v. 746, s. 50):

ein solch Ovalgesicht,
So feine Züg und alles lauter Schlangen-
Und Wellen-Linien? So sanfte Rosen-Wangen,
Und um und um mit Grazien behangen,
Wie eu're?

Es ist bekannt, dass die wellen- und schlangenlinien zur erklärung für schönheit und reiz von Hogarth anf Mendelssohn übergegangen sind. Auch hierin äussert sich das moment der bewegung, das wir

[1]) Comische Erzählungen. 1765.

im Don Sylvio schon stärker hervortreten sahen. Das seelische ist von Mendelssohn an dem betreffenden orte, wo der grund des reizes nur in der bewegung liegt, gar nicht in betracht gezogen.

Die seelisch-ethische bedeutung der Grazien macht sich in den Komischen erzählungen nur einmal bemerkbar, wenn Juppiter von Ganymed rühmt (s. 134, v. 469 ff.):

Sein schöner Geist, sein tugendlich Gemüth,
Die Gratien, die seine Sitten schmücken,
Die Unschuld, die ihm aus den Augen sieht.

Doch ist dies nur eine vorspiegelung des sich verstellenden gottes.

Dass die dankbarkeit in das gebiet der Grazien fällt, wird im Urteil des Paris (v. 42 f., s. 6) ausgesprochen: „wenn die Grazien . . . Nach Standes-Pflicht ein wenig dankbar wären."

Dass in der liebe das seelische zurückgedrängt ist, dagegen das sinnliche vorwaltet und die liebe „ein spiel, ein süsser scherz" ist (Urteil des Paris, v. 729, s. 49), ergiebt der gegenstand dieser Erzählungen und seine behandlung. Platonische liebe spielt nur negativ eine rolle, wo sie z. b. Juppiter der Juno vorheuchelt (Juno und Ganymed, v. 452 ff., s. 133):

Mich lässt, zur Zeit, die loseste Najade,
Die jüngste Grazie, und Venus selbst im Bade
So ruhig als ein Marmorstein.

Wenn hier die Grazie liebe als blossen sinnenreiz erwecken soll, so weicht dies natürlich von der wirkung der moralischen anmut ab. Allerdings braucht darum das wesen der Grazien in Wielands vorstellung keine änderung erfahren zu haben, da die worte lediglich aus der meinung Juppiters zu fassen sind.

Mit Venus und mit Amor sind die Grazien in echt anakreontischer weise zusammengebracht: „Sie [Venus] komt, die Lust der Welt, des Himmels schönste Zier, Und unsichtbar die Grazien mit ihr" (s. 47, Urteil des Paris, v. 700 f.). An Amor geht die zürnende rede der göttin Diana (s. 74, Endymion, v. 212 f.): „flattre deinem Paphos zu; Dort tummle dich auf weichen Rosen-Betten Mit deinen Gratien" . . . In „Juno und Ganymed" fragt Zeus (s. 118, v. 215 f.): „Hat Amor sich auf Ida's Höhn Von seinen Grazien verirrt?"

Auch der dichtkunst, und zwar der anakreontik, stehen die Grazien nahe: „Singt ihm, den Grazien zu Ehren, Ihr süsser Mund ein tejisch Liedchen vor" (Aurora und Cephalus, v. 121 f., s. 171).

Auf die Komischen erzählungen folgte der „Agathon“[1]), und auch in ihm erscheinen die Grazien. Sie spielen neben Amor eine rolle in der huldigung, die Agathon der Danae in ihrem lustgarten veranstaltet. „Auf einmal schlupften die Grazien hinter einer Myrrthenheke hervor, drey jugendliche Schwestern, deren halbaufgeblühte Schönheit ein leichtes Gewölk von Gase mehr zu entwikeln als zu verhüllen eifersüchtig schien. Sie umgaben ihre Gebieterin [Danae, die dann von Amor mit Venus verwechselt wird], und indem die erste einen frischen Blumenkranz um ihre schöne Stirne wand, reichten ihr die beyden andern kniend in goldnen Schalen die auserlesensten Früchte und Erfrischungen dar“ (I, s. 230).

Einiges in dieser darstellung ist neu. Jugendlich und drei an zahl sind die Grazien schon erschienen; dass sie als schwestern galten, war vorauszusetzen, wenngleich es Wieland nicht gesagt hatte. Dagegen ist zu beachten, dass an der schönheit das halbaufgeblühte hervorgehoben wird, die Grazien somit auf der übergangsstufe vom kind zur jungfrau gedacht werden.[2]) Dass L. von Hagedorn einige jahre vorher (1762) die kindheit und die blühende jugend für das eigentliche alter der grazie erklärte, sei hier angemerkt, obwol man deshalb keinen zusammenhang anzunehmen braucht. Der gedanke der aufblühenden schönheit stammt aller wahrscheinlichkeit nach aus Frankreich (vgl. Les Graces, s. 324), und Wieland wie Hagedorn dürften ganz unabhängig von einander dazu gelangt sein. Es ist freilich nicht zu verkennen, dass sich Wieland im allgemeinen der theorie L. v. Hagedorns nähert. Das hat seinen grund darin, dass dieser im grossen und ganzen die herrschende auffassung der Grazien darstellt, und Wieland dieser nahe kommt, seit er französischen einfluss über sich ergehen lässt.

Auch in hinsicht auf die bekleidung der Grazien ist eine neue nuance wahrnehmbar. Wielands Grazien waren schon früher bekleidet gedacht. Im Theages umschattet ein sanftwallendes gewand gleich einer leichten silberwolke ihre keusche schönheit. Hier scheint ein leichtes gewölk von gase „eifersüchtig“ ihre schönheit mehr zu entwickeln als zu verhüllen. Wurde schon im Theages ein durchschimmern eines sinnlichen motives festgestellt, so ist es an dieser stelle offen ausgesprochen. Die kleidung dient, um durch halbes

[1]) Geschichte des Agathon. Frankfurt und Leipzig, 1766.

[2]) Im Theages wurde ein vergleich gemacht mit einer neu entfalteten rosenknospe, was mir nicht im selben sinne zu fassen zu sein scheint.



zeigen, halbes verhüllen dem sinnenreize nahrung zu geben. Das ist ein gedanke, der gerade im Agathon auch sonst noch zur geltung kommt, und dem ebenfalls französischer ursprung zugeschrieben werden muss. So wird von Cyane gesagt (I, s. 74): „Sie hatte die Bosheit gehabt, sich in einem so niedlichen, so sittsamen und doch so verführerischen Morgen-Anzug darzustellen, dass Agathon sich nicht verhindern konnte zu denken, die Gratien selbst könnten, wenn sie gekleidet erscheinen wollten, keinen Anzug erfinden, der auf eine wohlanständigere Art das Mittel, zwischen der eigentlichen Kleidung und ihrer gewöhnlichen Art sich sehen zu lassen, hielte.“ An dieser stelle sind die Grazien unbekleidet gedacht, aber dennoch zeigt der satz, dass ihm leicht bekleidete Grazien keine unmögliche vorstellung sind. Es mag sein, dass das einemal Wieland sie bekleidet sein lässt, weil er die darstellenden mädchen selbst im hause der Danae nicht unbekleidet auftreten lassen wollte. Daneben aber wird es richtig sein, zwei nebeneinander laufende vorstellungen anzunehmen, wovon die eine mehr antik, die andere mehr modern ist.

Dieselben zuvor erwähnten Grazien erscheinen dann noch einmal, um die scene mit tänzen und gesängen — also in üblicher thätigkeit — zu beschliessen (I, s. 232).

Dass von der sittlichen bedeutung der Grazien dabei nicht gesprochen, ihre anmut nicht als widerschein der unschuld oder sittsamkeit erklärt wird, verfolgen wir seit dem Don Sylvio. Doch darf daraus nicht geschlossen werden, dass nun das sittliche element keinerlei rolle mehr spiele. Als bei Hippias eine tänzerin wollüstig die fabel der Leda tanzt, wird von Agathon gesagt (I, s. 241): „Er hatte nun keine Ruhe, bis er die schöne Danae bewogen hatte, sich mit einer von ihren Freundinnen aus einer Gesellschaft wegzuschleichen, aus welcher die Grazien schamroth wegzufliehen anfiengen.“ Die moralischen Grazien des Theages kommen zur geltung, allerdings wieder im munde Agathons, der von seiner platonischen seelenliebe zu Psyche erzählt (I, s. 282): „So (dacht ich) müsste die Unschuld aussehen, wenn sie, unsichtbar [! um sichtbar] zu werden, die Gestalt einer Grazie entlehnte; so rührend würden ihre Gesichts-Züge seyn; so still-heiter würden ihre Augen; so holdselig ihre Wangen lächeln; so würden ihre Blike, so ihr Gang, so jede ihrer Bewegungen seyn . . . (s. 284) . . . . die Schönheit der Seele, die ich in ihrem Gesichte ausgedrükt gesehen hatte; diese sanfte Heiterkeit, die aus dem natürlichen Ernst ihrer Züge hervorlächelte, hauchten mir Hoffnung ein, dass ich geliebet werden würde.“ Ich

brauche die einzelheiten dieser beschreibung nicht weiter hervorzuheben, da sie genau mit dem übereinstimmen, was aus den früheren schriften Wielands schon bekannt ist. Es sind die moralischen Grazien, in denen körperliche und seelische schönheit in eins verschmelzen. Unverkennbar aber wird dann im Agathon der französische einfluss wieder darin merkbar, dass auf die vorzüge des geistes (esprit) mehr gewicht gelegt wird: „O du, die . . . durch die blosse Schönheit deiner Seele, und den magischen Reiz eines Geistes, der alle Vorzüge, alle Gaben, alle Grazien in sich vereinigt, meinen Geist aus dem Himmel selbst zu dir herunterziehen würdest“ (I, s. 379). „Und diese Schönen hatten alle noch etwas dazu, das die Schönheit gelten macht; einige Wiz, andre Zärtlichkeit“ (II, s. 219). Im letzten fall stehen die beiden auffassungen (allgemein wieder als französische und englische bezeichnet) nebeneinander, im ersten sind sie vereint und das scheint jetzt Wielands ideal zu sein.

Für das wesen der anmut giebt folgender satz (I, s. 76) noch ein paar kennzeichen: „Die Forderungen der schönen Cyane, das Gekünstelte, das Schlaue, das Schlüpfrige, das ihm an ihrer ganzen Person anstössig war, löschte das Reizende so sehr aus . . .“ Der geforderte gegensatz hierzu ist das natürliche, einfältig-aufrichtige, keusche. Im widerspruch damit scheint eine stelle im 2. teil (s. 59) zu stehen: „Weil er nicht daran dachte, dass es ein zweifelhaftes Licht giebt, worinn die Grenzen der Tugend und der Untugend schwimmen; worinn Schönheit und Grazien dem Laster einen Glanz mittheilen, der seine Hässlichkeit übergüldet, der ihm sogar die Farbe und Anmuth der Tugend giebt?“ Grazien ist hier abstrakt genommen und auf körperlichen reiz beschränkt; er kann das laster tugendhaft anmutig erscheinen lassen, jedoch nur in „zweifelhaftem Lichte“.

Auch am manne kennt Wieland gleich Winckelmann grazie. Er schreibt Agathon ein aussehen wie das des vatikanischen Apollo zu und sagt von ihm (II, s. 169): „Diese Gestalt, diese einnehmende Gesichtsbildung, diese mit Würde und Anstand zusammenfliessende Grazie, welche allen seinen Bewegungen und Handlungen eigen war . . .“ Wol hatte er da die berühmte beschreibung des Apollo von Belvedere in Winckelmanns Geschichte der kunst (II, s. 392) im sinne.

Die gesellschaft, in die Wielands roman die Grazien mit andern gottheiten bringt, gewährt keinen einblick in ihre eigenart. Venus

wird die königin der Grazien genannt (II, 221); „wie Venus unter den Gratien, oder Diana unter ihren Nymphen hervorglänzend" heisst es I, s. 191. Musen und Grazien werden in anakreontisch formelhafter weise verbunden: „Ihre Wohnung schien ein Tempel der Musen und Grazien zu seyn" (I, 149); „. . . auf meinem Landgut zu Corinth in Gesellschaft der Musen und Grazien einer Musse zu geniessen" (I, 349). Einmal spielt die sittliche Venus mit ihren geistigen Grazien herein, wieder bei dem schwärmerischen Agathon; Danae stellt tanzend eine Daphne dar: „Wie edel, wie schön waren ihre Bewegungen! Mit welch einer rührenden Einfalt drükte sie den Character der Unschuld aus ... Und wie hätte ihn auch das Bild seiner abwesenden Geliebten noch länger beschäftigen können . . . da er diese sittliche Venus mit allen ihren geistigen Grazien würklich vor sich sah . . ." (I, 159—165).

Im allgemeinen gewinnt man den eindruck, dass die zwei auffassungen der Grazien, die sich im Agathon treffen, den prozess ihrer gegenseitigen vermischung und vereinigung noch nicht zu ende durchgemacht haben.

Wenden wir uns zum „Idris"[1]. Hier erfahren wir (s. 258) über die erscheinung der Grazien etwas durch einen vergleich mit drei fräulein „schöner noch als Feen": „Es mangelt ihnen nichts, um Grazien zu seyn, Als dass sie nicht ein wenig nackter waren." An eine völlige nacktheit der Grazien brauchen wir hierbei nicht zu denken, da die betreffenden mädchen ganz verhüllt und verschleiert erscheinen. Dass die Grazien schön gedacht sind und drei an der zahl, ist nichts neues. Dass sie schwestern sind, zeigt ein vers (s. 103), wo von dem „schwesterlichen Drey der Grazien" die rede ist.

Nur zu dem einen gotte Amor stellt Wieland die Grazien im Idris in beziehung (s. 77): „wie Amor war, Als ihm die Grazien noch Brust und Nectar gaben". Im „Cyrus" hatte Wieland gesagt, dem Arasambes hätte, „da er wurde, die schönste der Musen die nectarne brust gereicht." Wie Wieland auf den gedanken kam, hier den Grazien dieselbe rolle zuzuweisen, da doch die vorstellung von mütterlichen, säugenden Grazien etwas befremdendes hat? Vermutlich verführte ihn nur die ähnlichkeit seiner Grazien mit den guten feen dieses komischen epos[2]); nebenher konnte die erscheinung

[1]) Idris. Ein Heroisch-comisches Gedicht. Fünf Gesänge. Leipzig, bey Weidmanns Erben und Reich. 1768.

[2]) Eine verbindung, die schon die dichtung des 17. jahrhunderts herstellte. S. o. s. 31.

der anmutigen Eva Miltons mitwirken. Jedenfalls zeigt die neue mythenbildung, wie selbständig Wieland mit der verkörperung seines anmutbegriffes umspringt.

An einer anderen stelle (s. 107) äussert sich Wieland im allgemeinen über die beziehungen von liebe und anmut:

> Was ist so ungestalt, das Amors Zauberband,
> So lang der Irthum daurt, mit Anmuth nicht begabe?
> Sah nicht Titania in liebeskrankem Wahn,
> Den Esel, Claus, für einen Sylfen an?

Den gedanken haben wir, allerdings in ganz anderer fassung und dem damaligen seelischen zustande Wielands entsprechend abgetönt, schon im Antiovid gefunden, der überhaupt manche ideen im keim enthält, die in späteren werken abgeklärt und ausgebildet wiederkehren.

Häufiger als mit göttern sind die Grazien mit dem menschengeschlechte verbunden. Es heisst z. b.: „Und hätt' ihn auch das schwesterliche Drey Der Grazien zum Liebling auserkohren" (s. 103). Erst einmal zuvor haben wir diese direkte verbindung mit den menschen bei Wieland getroffen, die teils eine folge ihrer versinnlichung ist, teils dazu beiträgt. Das war im Cyrus der fall, wo dem helden Arasambes bei der geburt alle Grazien lächelten.

Eine andere stelle, und zwar gleich in der ersten stanze des gedichtes (s. 19) ist hervorzuheben, weil Wieland hier zum erstenmal die Grazien in beziehung zur dichtung bringt und sich selbst als einen dichter der Grazien bezeichnet:

> Für welchen Gott, für welchen Göttersohn,
> O Muse, stimmest du, in Calliopens Schleyer
> Vermummt, die ungelehr'ge Leyer
> Zum Heldenlied, in kriegerischen Ton?
> Versuch es nicht; sie bleibt den Grazien getreuer,
> Wenn du Rinaldo singst, tönt sie Endymion.

Nebenbei sei bemerkt, dass Wieland den grundgedanken der strophe einer ode Anakreons (θέλω λέγειν Ἀτρείδας) entlehnt hat.

Auch die malerei wird in den wirkungskreis der huldgöttinnen gezogen. Rubens wird (s. 216) maler der huldgöttinnen genannt. Das hat übrigens in Klotzens Deutscher bibliothek (2. b., s. 486) widerspruch erregt: „Dieses war er wol nicht. Er war geschickter grosse Compositionen auszuführen, als lächelnde süsse Gegenstände vorzustellen."

Indem Wieland im Idris seine leier den Grazien getreu nannte,

hat er sich in ein persönliches verhältnis zu ihnen gesetzt, das in „Musarion" auf ein anderes gebiet, das der philosophie, übertragen wird; denn „die Philosophie der Grazien" ist der zweite titel des 1768 erschienenen werkes[1]). Ausdrücklich erklärt er Musarions philosophie für seine eigene (Vorrede an Weisse, s. V). Bevor wir jedoch darauf eingehen, betrachten wir die Grazien als solche, wobei sich zeigen wird, dass sie mehr abstrakt als persönlich auftreten, oder mit andern worten hauptsächlich ihr einfluss, ihre wirkung erscheint. Vor allem sind sie meist zu den menschen in irgend eine beziehung gesetzt. Einmal bloss erscheinen sie mit Amor (s. 81): „Wie der [Amor] zu Gnid von Grazien umschwebt."

Zunächst gilt Musarion als schülerin der Grazien (s. I) und von ihr aus kann man rückschlüsse ziehen auf die Grazien selbst, wie sie damals Wielands vorstellungskreis beherrschten. Sie wird (s. 14) folgendermassen geschildert:

Schön, wenn der Schleyer nur ihr schwarzes Aug' entdeckte,
Noch schöner, wenn er nichts bedeckte,
Gefallend, wenn sie schwieg, bezaubernd, wenn sie sprach;
Dann hätt' ihr Witz auch Wangen ohne Rosen
Beliebt gemacht; ein Witz, dems nie an Reiz gebrach,
Zu stechen, oder liebzukosen
Gleich aufgelegt, doch lächelnd, wenn er stach,
Und ohne Gift. Nie sahe man die Musen
Und Grazien in einem schönern Bund,
Nie scherzte die Vernunft aus einem schönern Mund,
Und Amor nie um einen schönern Busen.

Es ist hier ganz deutlich zu spüren, wie französischer einfluss in munterkeit und witz sich geltend macht. So auch s. 70: „Allein der Dame Witz, die freye Munterkeit, Die, was sie spricht und thut, mit Grazie bestreut." Dass ihr reiz auch im auge liegt, sagen die verse (s. 66): „Mit einem Blick voll junger Amoretten Und Grazien." Nur das scherzhafte ergiebt sich aus den versen (s. 4): „Wer hätt' in ihm den Phanias erkannt, Der kürzlich noch von Grazien und Scherzen Umflattert war." Ganz formelhaft ist der ausruf des Phanias (s. 118): „Bey allen Grazien", doch zeigt er, welche bedeutung die Grazien gewonnen haben. An den beiden vorletzten stellen wird man trotz der art des ausdruckes an eine sinnliche vorstellung nicht zu denken haben, da diese im einen fall

[1]) Ich benütze die 2. auflage: Musarion, oder die Philosophie der Grazien. Ein Gedicht, in drey Büchern, Leipzig, bey M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1769, mit der Zuschrift an Weisse.

einen grotesken charakter gewänne, im andern die Grazien als eine art weiblicher Eroten erscheinen liesse, was sonst bei Wieland keine stütze findet.

Der zusammenhang mit der dichtkunst besteht fort, indem Wieland sein gedicht (s. VIII) „mehr den Grazien und ihren Günstlingen, als dem Geschmack und Genius unsrer Zeiten“ widmet.

Wesentlichere bedeutung aber hat Musarion durch ihre ganze tendenz als philosophie der Grazien. Nicht dass diese lebensauffassung von Wieland eingeführt worden wäre; ich habe mich bei Uz des näheren darüber ausgesprochen. Aber Wieland hat ihr erst diesen namen gegeben, und ihre darlegung in Musarion ist namentlich für ihn selbst von besonderem belang, da er hiermit über sich selbst klar wird, und der aus der englischen in die französische strömung geworfene dichter nun sicheres, ruhiges fahrwasser erlangt. Schon 1772 wurde Musarion in den Frankfurter gelehrten anzeigen (DLDenkmale 7, 8, s. 171) als schlüssel zu seiner ganzen philosophie anerkannt.

Er definiert diese philosophie in der vorrede (s. V ff.). „Ihre [Musarions] Philosophie ist diejenige, nach welcher ich lebe; ihre Denkart, ihre Grundsätze, ihr Geschmack, ihre Laune sind die meinigen. Das milde Licht, worinn sie die menschlichen Dinge ansieht; dieses Gleichgewicht zwischen Enthusiasmus und Kaltsinnigkeit, worein sie ihr Gemüth gesetzt zu haben scheint; dieser leichte Scherz, wodurch sie das Überspannte, Unschickliche, Schimärische, (die Schlacken, womit Vorurtheil, Leidenschaft, Schwärmerey und Betrug, beynahe alle sittlichen Begriffe der Erdbewohner zu allen Zeiten, mehr oder weniger verfälscht haben,) auf eine so sanfte Art, dass sie gewissen harten Köpfen unmerklich ist, vom wahren abzuscheiden weiss; diese sokratische Ironie, welche mehr das allzustrenge Licht einer die Eigenliebe kränkenden oder schwachen Augen unerträglichen Wahrheit zu mildern, als andern die Schärfe ihres Witzes zu fühlen zu geben sucht: diese Nachsicht gegen die Unvollkommenheiten der menschlichen Natur — welche, (lassen Sie es uns ohne Scheu gestehen, mein Freund,) mit allen ihren Mängeln doch immer das liebenswürdigste Ding ist, das wir kennen —. Alle diese Züge, wodurch Musarion einigen modernen Sophisten und Hierophanten, Leuten, welche den Grazien nie geopfert haben, zu ihrem Vortheile so unähnlich wird — die Züge — ja mein liebster Freund, sind die Lineamenten meines eignen Geistes und Herzens...“

Der inhalt des gedichtes ist bekannt. Phanias, der mit seinem

vermögen seine freunde verliert, hat sich in die einsamkeit zurückgezogen und lebt da mit zwei philosophen. Musarions erscheinen, ihr anmutig munteres wesen erweckt nicht nur in ihm die alte liebe wieder, sondern sie weiss durch wein und durch die üppigkeit ihrer dienerin auch die übersinnlichen systeme der beiden philosophen in höchst drastischer und sinnlicher weise ad absurdum zu führen. — Heiterer, unbefangener lebensgenuss, von allen extremen sich fern haltend, wird hier verherrlicht und als ideal hingestellt. Der zusammenhang dieses ideals nun mit den Grazien ist hergestellt durch Musarion. Da sie schülerin der Grazien ist, muss ihr ganzes wesen vom geist der Grazien durchtränkt sein, also ziemt ihrer lebensanschauung die bezeichnung philosophie der Grazien sehr wol. Wie in der zuvor citierten stelle der vorrede, so werden die Grazien auch in der hübschen liebeserklärung Musarions herangezogen (s. 104), die uns liebe in verbindung mit jener Grazienphilosophie zeigt:

Die hohe Schwärmerey taugt meiner Seele nicht,
So wenig als Theophrons Augenweide.
Mein Element ist heitre sanfte Freude,
Und alles zeigt sich mir in rosenfarbem Licht.
Ich liebe dich — mit diesem sanften Triebe,
Der, Zephyrn gleich, das Herz in leichte Wellen setzt,
Nie Stürm' erregt, nie peinigt, stets ergötzt,
Wie ich die Grazien, wie ich die Musen liebe,
So lieb' ich dich. Wenn diess dich glücklich machen kann,
So fängt dein Glück mit diesem Morgen an,
Und wird sich nur mit meinem Leben enden.

Schon im Agathon ist diese lebensauffassung und zwar im zusammenhang mit den Grazien vertreten. Dort ist auch die bezeichnung philosophie der Grazien begründet, wenn gesagt wird (I, 83): „Die Natur hat allen ihren Werken eine gewisse Einfalt eingedrükt, die ihre mühsamen Anstalten und eine genaue Regelmässigkeit unter einem Schein von Leichtigkeit und ungezwungner Anmuth verbirgt. Mit diesem Stempel sind auch die Geseze der Glükseligkeit bezeichnet, die sie dem Menschen vorgeschrieben hat. Sie sind einfältig, leicht auszuüben, und führen gerade und sicher zum Zwek.“ Der erste satz gehört zu den geläufigsten der damaligen ästhetik. Leichtigkeit und ungezwungenheit in körperlicher erscheinung oder in der ideenwelt erzeugt hier wie dort anmut. Wir sehen, dass in solcher fassung ethisch-seelische elemente nicht berührt werden. Nun ist klar, dass bei einer philosophie des lebensgenusses die sinnlichkeit (im weitesten begriff) besonderes gewicht hat. Den-

noch wäre es verfehlt anzunehmen, dass jenen elementen darin nicht der gebührende rang zukäme. Nur wird der seele nicht mehr die alleinherrschaft zugestanden, die einseitige tugendverherrlichung kann nicht mehr bestehen. Das „Gleichgewicht des Gemütes zwischen Enthusiasmus und Kaltsinnigkeit“ könnte auch als gleichgewicht zwischen gefühl und verstand bezeichnet werden. Munterer witz und heiterer verstand hat die schwärmerei beseitigt, ohne aber den notwendigen gehalt seelischer empfindung zu vernichten.

Noch an anderen stellen kommt Agathon in dieser hinsicht Musarion nahe. So heisst es vom helden (I, 217): „Dass dieser aus einem speculativen Platoniker ein practischer Aristipp geworden; dass er eine Philosophie, welche die reinste Glükseligkeit in Beschauung unsichtbarer Schönheiten sezt, gegen eine Philosophie, welche sie in angenehmen Empfindungen, und die angenehmen Empfindungen in ihren nächsten Quellen, in der Natur, in unsern Sinnen und in unsern Herzen sucht, vertauschte; dass er von den Göttern und Halbgöttern, mit denen er vorher umgegangen war, nur die Grazien und Liebesgötter beybehielt ...“ Ich hebe besonders die betonung der sinne und der herzen heraus. Wie Wieland (II, 166) sagt, Aristipp habe die „Munterkeit der Grazien mit der Severität der Philosophie“ auf eine unnachahmliche art verbunden, so spricht er etwas früher (II, 140) ganz ähnlich von prächtigen festen, „wo die Freude zwar ungebundener herrschte, aber doch durch die Gesellschaft der Musen und Grazien einen Schein von Bescheidenheit erhielt, welcher die Strenge der Weisheit mit ihr aussöhnen konnte.“

Wir haben in der neuen epoche Wielands, vom Don Sylvio an, die Grazien verfolgt. Es hat sich ergeben, dass sie die neuen einwirkungen über sich ergehen lassen mussten, so wie die dichtung Wielands überhaupt. In grösserer munterkeit und beweglichkeit als zuvor, scheinen sie sich nach aussen kundzugeben. Seele und empfindung treten bei ihnen etwas zurück, wofür geist und witz daneben zur geltung kommen. Den menschen treten die Grazien näher, sie haben darunter ihre günstlinge; man opfert ihnen; sie geben der freude sanftes mass und verfeinern das sittliche gefühl (Musarion, s. XVII); philosophie und dichtung sind ihrer beeinflussung fähig. So erscheinen die Grazien in gelegentlichen bemerkungen der einzelnen dichtungen, so auch in Musarion, die speziell der Grazienphilosophie gewidmet ist.

Aber die Grazien sind Wieland nun so nahe gekommen, dass es ihn drängt, sie in ihrem wesen und all ihren beziehungen zu

göttern und menschen in einem besonderen werke darzustellen, so wie wir am abschluss der früheren periode im Theages die sorgfältige schilderung eines gemäldes der Grazien finden, aus der sich ihre ganze eigenart ergeben sollte.

Dieses werk sind „Die Grazien" (1770)[1]), „weichlich und tändelnd", wie es Scherer nennt, „zurückführend nach den verlassenen arkadischen gegenden". Schon im september 1764 zählt Wieland die Grazien unter den stoffen auf, die er als komische erzählungen behandeln will. Wir erfahren hierdurch nicht, in welcher art sie dargestellt worden wären; der titel komische erzählung wurde damals weiter gefasst, da auch Musarion und Idris in seinem umfange hatten platz finden sollen. Als sicher können wir nur annehmen, dass an die gestaltung, in der sie später erschienen, damals nicht gedacht worden war. Nicht nur, dass die schilderung des goldenen zeitalters aus den bruchstücken von „Psyche" ins erste buch der Grazien überging, noch kurz vor der letzten ausbildung des werkes, ist Wieland dem entschiedenen einfluss des französischen sammelwerkes „Les Graces" unterworfen worden.

Sichtlich bezweckte Wieland nicht, in den Grazien ein einheitliches dichtwerk zu geben, mit einer handlung oder einer grundidee. Seine absicht war, was altertum und neuzeit von den Grazien überlieferte, in einem werke zu vereinen, oder mit seinen eigenen worten (s. 10), „die Geschichte der Grazien zu schreiben". Dieser gedânke war neu; und es ist zweifellos, dass diese grundlage sich vortrefflich eignete, die mannigfachen beziehungen der huldgöttinnen untereinander, zum götter- und zum menschengeschlecht darzulegen und dichterisch zu verwerten.

Wie kam aber Wieland auf diese idee einer geschichte, da doch eine solche gar nicht vorlag und die überlieferten biographischen notizen keineswegs so umfassend waren, um den gedanken nahe zu legen? Ich kann mich der vermutung nicht erwehren, dass Klotz die anregung gegeben habe und zwar mit seinem buch Über den nutzen und gebrauch der alten geschnittenen steine (1768). Er entwirft darin geradezu eine biographie Amors nach gemmen und sagt am eingang derselben (s. 196): „Ich wünschte, dass ein Freund desselben — und seine edlen und wahren Freunde sind zärtliche Seelen, voll Gefühl und Geschmack — uns die Geschichte dieses Góttes beschriebe, die mannigfaltigen Gestalten, unter

[1]) Die Grazien. Leipzig, bey Weidmanns Erben und Reich. 1770.

welchen er den alten und neuen Dichtern und Künstlern erschienen ist, sammelte, seine nach dem verschiedenen Geschmack der Zeiten und Völker verschiedenen Sitten, Reden und Schicksale schilderte, und hieraus gleichsam eine Chronik der Liebe zusammensetzte." So ist im grossen und ganzen Wieland vorgegangen, nur war er bestrebt, im charakter der Grazien eine gewisse einheitlichkeit zu wahren, also nicht verschiedene vorstellungen der Grazien zusammenzubringen aus verschiedenen zeiten und von verschiedenen völkern.

Der Absicht nach bildet er die griechischen Grazien ab, er stellt sie den französischen ausdrücklich entgegen (s. 7): „Wie dem auch seyn mag, genug, dass Sie keine französischen Grazien wollen; ... Sie wollen die griechischen Grazien, die Grazien, die den Anakreon singen, den Xenophon schreiben, den Apelles mahlen lehrten; die Grazien, denen Platon opferte, und die sein Meister geschnitzt hatte; diese wollen Sie besungen haben, und in unserer Sprache!" Es ist wahrscheinlich, dass es Wieland ernst war mit den griechischen Grazien; dafür spricht, dass er manche züge für sein bild der antike entnommen hat, ohne dass sie zum ton des übrigen stimmen, so: dass Pasithea verheiratet wird, oder dass hetären als priesterinnen der Grazien erwähnt werden. Sicher ist aber, dass diese angeblich griechischen Grazien ganz modern sind und wie andere griechische gestalten dieser dichtung Wielandische färbung tragen. Es sind seine Grazien, wie sie in seinen werken gelegentlich auftreten, die er nun im zusammenhang zeichnet. Gerade weil die antike überlieferung nicht genug stoff bot, musste Wieland frei erfinden oder schon erfundenes verwerten. So kamen die Grazien in sechs büchern zu stande, mit folgendem inhalte: Das erste buch berichtet die liebe der Venus und des Bacchus; ihr entspriessen die Grazien, die unerkannt als schäferinnen aufwachsen. Das zweite und dritte erzählen, wie die Grazien Amor schlafend finden, ihn mit rosenketten binden, dann auf seine bitten befreien und heimnehmen in die vermeintliche elternhütte, wo Amor seine macht zeigt und die Grazien von Venus und Bacchus zu göttinnen erhöht werden. Das vierte buch enthält die gemeinsamen wirkungen Amors und der Grazien auf das arkadische schäfervolk[1]), noch konkret und lebendig in form einer erzählung gehalten, wogegen das fünfte

[1]) Das motiv ist später von Wieland wiederholt verwendet worden, z. b. in der Pandora, in einem der gedichte an Olympia.

buch in allgemeiner, ästhetischer weise den einfluss der Grazien auf künste, wissenschaften und sitten entwirft. Im sechsten buch sind die Grazien der erde entrückt. Die Grazie Thalia gebiert von einem Faun ein geschöpfchen, das nichts anderes ist als der genius der sokratischen ironie, der horazischen satire, des lucianschen spottes.[1]) Ausserdem wird Pasithea dem schlaf vermählt.

Der äusseren form nach ist das werk abwechselnd in prosa und versen geschrieben, nach französischem muster, das namentlich durch Chapelle, Bachaumont und Chaulieu in aufnahme gebracht wurde. Doch ist diese art der mischung viel älter. Nicht nur weist sie z. b. der erste der Tegernseer liebesbriefe auf, sondern sie findet sich, worauf Schönbach mich aufmerksam machte, schon bei Boetius, und es dürfte eine ununterbrochene entwickelungskette vorliegen, die zu verfolgen sich lohnen möchte. In Deutschland ist sie von Gieseke, Klopstock, Gerstenberg, Uz bereits aufgenommen.[2]) Ein näheres vorbild fand aber Wieland, der übrigens Boetius gut kannte, im Briefwechsel von Gleim und Jacobi (1768). Beide werden auch in der vorrede zu den „Grazien" ehrend erwähnt.

Nun war im jahre 1769 in Paris ein sammelwerk „Les Graces" erschienen mit der im vorwort ausgesprochenen absicht, das angenehmste und genaueste, was die alten und modernen über die Grazien sowol als die grazie, anmut, gesagt haben, dem publikum gesammelt vorzulegen, um lehrreich und unterhaltend zu wirken. Dies werk bestimmte vielleicht Wieland, Klotzens für Amors geschichte gegebene anregung auf die Grazien zu übertragen und das verlassene thema in neuer weise aufzugreifen. Das französische buch ist anonym veröffentlicht; der herausgeber war nach Barbier (Dictionnaire des anonymes) A. G. Meusnier de Guerlon. Es ward 1771 und 1774 neu aufgelegt, ein zeichen, dass es freundliche aufnahme fand.[3]) Die ode Pindars Olymp. XIV in der übersetzung des Abbé Massieu nebst einer „Dissertation sur les Graces" von Massieu bilden die einleitung. Einer ode (an den herzog von Vendôme) von Houdart de la Motte folgen Epître aux Graces par M. L. C. D. B. und Les Graces, conte anacréontique, traduit de l'Allemand de M. Gerstenberg, eine den „Tändeleien" entnommene,

---

[1]) Dieses konnte der inhalt einer „komischen Erzählung" im stile der anderen Wielands sein.

[2]) Vgl. Ransohoff, Über J. G. Jacobis jugendwerke, Berlin, 1892, s. 15.

[3]) Über die autoren einzelner darin anonym aufgenommener stücke konnte ich nichts erfahren.

sehr frei übersetzte erzählung. An ein vierzeiliges gedichtchen (chanson) reihen sich nun Extrait du Ballet des Graces, de M. Roy, Les Graces vengées, drame traduit de l'Italien de l'Abbé Métastasio und Les Graces, comédie de M. de Saintfoi. Hiermit schliesst der die Grazien als solche behandelnde teil; der rest des buches bringt einen brief des Chevalier de Méré Sur la beauté et les Graces; den entsprechenden auszug aus dem Dictionnaire Encyclopédique (von Voltaire und Watelet); De la Grace von Watelet; Criton ou Dialogue sur la Grace et la Beauté, traduit librement de l'Anglais; Réflexions sur la Grace dans les Ouvrages de l'Art, par l'Abbé Winckelmann; Pensées sur la Grace par M. Zanotti; Discours sur les Graces, par le P. André. Den schluss bilden Epître à l'Auteur de la Comédie des Graces, par M. Dorat und Les Graces à Mademoiselle F.... par le même [1]).

Es liegt die frage nahe: hat Wieland bei der abfassung seiner Grazien dies werk gekannt und ist er davon beeinflusst worden? Die vergleichung beider werke soll die antwort ergeben und zugleich überhaupt eine gegenüberstellung der vorstellung der Grazien bei Wieland und bei den Franzosen bieten, die sich ja im sammelwerk ausführlich genug aussprechen.

In bezug auf zahl und namen der Grazien bleiben die im französischen werke vertretenen dichter der dreizahl und den herkömmlichen namen Euphrosyne, Aglaia und Thalia meist treu. Massieu in seiner darlegung meldet aber auch, dass die Athener und Lacedämonier nur zwei Grazien unter andern namen gehabt haben, dass ferner an einzelnen orten Griechenlands vier Grazien verehrt wurden. Eine schwierigkeit scheint ihm, dass Homer eine Grazie Pasithea nennt, welchem beispiel dann Statius folgt, um Pasithea zur ersten der Grazien zu machen. De la Motte in seiner ode an den herzog von Vendôme nennt nur Thalie. In der erzählung Gerstenbergs findet sich nur der name Aglaé. Während das Grazienballett drei so handgreiflich allegorische namen aufweist wie l'Ingénuité, la Mélancolie und l'Enjouement (naivetät, schwermut und munterkeit), bleibt die komödie des Saintfoi der überlieferung treuer und ändert nur Thalia in Cyane. André im Discours nennt wieder die Hesiodischen namen. — Die vorrede des werkes erzählt von Balthasar de Vias, der die Grazien unter den namen Euphrosine, Pasithée, Aglaé gefasst hatte.

[1]) Einzelne der abhandlungen wurden schon an früherer stelle gewürdigt.



Pasithea finden wir auch bei Wieland, der also von der gewöhnlicheren überlieferung abweicht; er setzt sie nicht wie Vias für Thalia, sondern für Euphrosyne ein. Der grund für die namenswahl dürfte darin liegen, dass im 6. buch die Homerische verheiratung Pasitheas an den schlaf eine besondere rolle spielt.

Als die eltern der Grazien giebt Hesiod Theog. 907 Zeus und die Oceanide Eurynome an. Ihm folgen die meisten späteren, so Pindar Ol. 14, 13. Von den verschiedenen sonstigen ansichten über die eltern, wobei in der regel Zeus als vater gilt und nur der name der mutter schwankt, kommt für uns jene in betracht, nach der Dionysos und Aphrodite die eltern sind. Sie wird gern aufgenommen (auch von Milton in L'Allegro). Ihr ist Wieland gefolgt, und Massieu sagt von ihr in seiner Dissertation (s. 12), dass sie die am allgemeinsten aufgenommene, wenngleich vielleicht die am wenigsten in den schriften der alten begründete sei; er meint, dass man kaum einen den Grazien angemesseneren ursprung finden könne und fügt als erklärung bei: „filles d'un Dieu qui dispense la joie aux hommes et d'une Déesse qui fait les délices du Ciel et de la Terre.“ So sind denn die Grazien göttinnen der freude und alles liebreizes. Im übrigen giebt Massieu die nachrichten der alten wieder. Im drama des Metastasio nennen sie sich töchter des Juppiter. M. L. C. D. B. nennt Amor ihren bruder, so auch das ballett. In der komödie von Saintfoi tritt zwar Venus auf, aber nichts deutet darauf hin, dass die Grazien als ihre töchter gelten; sie sind überhaupt nur „trois bonnes amies“, die seit ihrer geburt in dem heim der Diana weilen. P. André in seinem Discours erwähnt nur die ansicht Hesiods.

Die erscheinung der Grazien in der antiken kunst kennen wir: drei junge mädchen von zarter, schlanker gestalt, sich bei der hand haltend, lachend, tanzend, dabei aber züchtig und bescheiden. So schildert sie auch André (s. 277) nach den mitteilungen des Seneca (De benific. I, 3) und Natalis Comes. Er fügt auch hinzu: „surtout décemment vêtues, sans autre ornement de tête qu'une belle chevelure, et sans autre ajustement qu'une robe traînante, légère et un peu diaphane, dont une élégante simplicité faisoit toute la richesse.“ So sei auch das bild gewesen, das Sokrates beim eingang des Minervatempels auf der Akropolis habe aufstellen lassen.

Die vorstellung der nackten Grazien taucht bei André nicht auf, wol aber bei Massieu (s. 21), der den übergang in der darstellungsart geführt von Pausanias berichtet. Er spricht zu-

gleich die vermutung aus, dass man damit habe zu verstehen geben wollen, nichts sei liebenswürdiger als die einfache natur; die kleider der Grazien seien von leichtem dünnem stoff gewesen, um anzudeuten, dass, wenn die wirkliche schönheit die kunst zu hilfe nehme, dies nur ganz mässig geschehen dürfe. — Der späteren überlieferung folgte Voltaire (s. 151): „Nul voile ne devoit couvrir leurs charmes." Ganz allgemein drückt sich Dorat im gedichte „Les Graces" aus (s. 330): „Le faste des ajustemens Nuit à la grace naturelle." Wenn er aber sagt: „Je suis plus épris des beautés Qu'une gaze cache à ma vûe" (s. 329), so hat das mit der züchtigkeit der Grazien nichts zu thun, sondern drückt nur aus, dass durch schlaues verbergen der reize die sinnlichkeit besonders erregt werde; ein gedanke, der sich schon bei Wieland gefunden hat, wo ich auf französischen ursprung hinwies, und der sich, wenngleich anders gefasst, auch in den „Grazien" findet (wobei aber ausdrücklich auf einen Hesiodischen vers angespielt wird): Die mädchen wussten nicht

. . . wie man einen Blumenstraus
Mit Vortheil an den Busen stecket
Damit durch eine kleine List,
Die Hälfte, die er nicht bedecket,
Mehr als das Ganze ist (s. 97).

Auch in der theorie hatte diese idee eingang gefunden. So sagt Mengs[1]): „Doch muss man wissen, dass durch kunstreiche Verhüllung einiger Theile die Schönheit und Grazie vermehrt wird; denn es ist ausgemacht, dass eine nicht ganz entblösste Brust viel schöner erscheint; und das nemliche ist auch bei andern Theilen, die verdeckt mehr Reiz haben, als wenn man sie ganz blos sähe."

Während also Dorat einen individuellen geschmack kundgiebt, Voltaire, Massieu und André sich auf mitteilung und deutung des überlieferten beschränken, während anderseits sich von selbst ergiebt, dass in der erzählung Gerstenbergs, im ballett und in den beiden dramen die Grazien bekleidet gedacht sind, verweilt Wieland (s. 63 ff.) mit nachdruck darauf, dass die Grazien, obwol man sie sich gewöhnlich unbekleidet vorzustellen pflege, bekleidet gewesen seien. Sein früheres schwanken hat sich nun in dieser richtung entschieden. „Schöne, junge, wollustathmende nackte Mädchen sind darum noch keine Grazien", sagt er. Höchstens ein mann, der Correggios empfindung mit Rafaels geist und mit der ganzen magie des feinsten

---

[1]) Praktischer unterricht in der malerei, Nürnberg, 1783, s. 97.

und wärmsten niederländischen pinsels vereinte, könnte das wagnis unternehmen, die nackten Charitinnen in ihrer idealen schönheit darzustellen. Er lässt sie also bekleidet sein, gekleidet, wie es die arkadischen mädchen damals zu sein pflegten; weder in „gothischen schwulst“ noch in „gewebte luft“, sondern

Dem leichten Silberduft
Gliech ihr Gewand,
Das Zephyrs lose Hand,
Wenn Luna seufzend nieder
Auf ihren schönen Schläfer sieht,
Um ihr erröthend Antlitz zieht (s. 68).

Als sie zu göttinnen erhöht werden, fällt das irdische wie eine leichte hülle von ihnen ab; jedoch die kleidung bleibt: „ein Gewand, wie von Zephyrn aus Rosendüften gewebt, wallte reizend um sie her“ (s. 83). Das sinnliche motiv, dass die kleidung begierde nach der verborgenen schönheit weckt, tritt hier wieder zurück. Wieland steht also der vorstellung im Theages näher als der im Agathon.

Dass überhaupt die Grazien nun in jeder hinsicht versinnlicht und verkörperlicht erscheinen, bedarf keiner weiteren betonung. Sie sind lebende wesen, wachsen als schäferinnen auf, reden und handeln wie diese, nur an schönheit und anmut sie überragend.

Eine erschöpfende darstellung ihres wesens weiss Wieland in einem satze zu geben (s. 74): „Diese lieblichen Mädchen, in denen alles, was naive Unschuld, gefällige Güte und frohe Heiterkeit Göttliches hat, wie in der Knospe eingewickelt lag.“ Mädchen im übergang vom kind zur jungfrau sind es, die er uns darstellt. Der gedanke der halb aufgeblühten schönheit ist schon im Agathon begegnet. Jenes alter ist es, das zur verkörperung der Grazien gewählt werden muss; dass man sie sich jung denke, das allein genügt nicht. Der hauch der naiven, unbewussten unschuld, der der halb erblühten jungfrau eignet, macht nicht zum geringsten teile den unbestimmbaren reiz aus, der das wesen der Grazien bildet; denn das unbewusste ist nach der theorie ein wesentliches element der anmut.

Das schliesst aber nicht aus, dass die Grazien alle alter schmücken können. Von den Franzosen wird dies mehrfach betont. M. L. C. D. B. nennt sie zwar in seiner Epître (s. 51): „Compagnes de l'aimable enfance“, sagt aber s. 49: „vous qui parez tous les âges“ und s. 55: „Les Graces suivent tous les âges“, wofür Anakreon als beispiel gilt. André (s. 278) lässt sie jung dargestellt werden, weil sie alles verjüngen, will aber ausdrücklich die andern alter nicht ausgeschlossen

wissen. Massieu (s. 7) sagt: „tous les âges leur adressoient des voeux.“ Watelet (s. 158) erklärt dagegen nur kindheit und jugend für das alter der Grazien; das reifere alter widerstrebe ihnen, das greisenalter sei ihrer ganz beraubt. Er begegnet sich darin mit L. v. Hagedorn, wie an anderer stelle dargelegt wurde.

Zwischen Wieland und den Franzosen finden wir einerseits eine grosse übereinstimmung, anderseits einen grossen unterschied in der behandlung des Grazien-charakters. Metastasios Grazien verfehlen ihn ganz, die komödie des Saintfoi und die erzählung Gerstenbergs machen bedeutende verstösse. Man muss freilich mit solchen urteilen vorsichtig sein, da in der historischen betrachtungsweise verschiedene auffassungen und vorstellungen berechtigung haben. Immerhin muss erlaubt sein, einen verstoss festzustellen, wenn z. b. ein autor der für seine zeit und umgebung allgemein geltenden anschauung widerspricht, nicht infolge einer ihm eigenen anderen selbständigen vorstellung, sondern infolge von verständnislosigkeit oder unachtsamkeit. Wieland führt in der eigentlichen handlung, den ersten vier büchern, seinen vorwurf ganz gleichmässig durch. Im sechsten stört die verheiratung der Pasitha und das liebesverhältnis der Thalia mit einem Faun.[1]) Wenn auch die erste episode Homer entnommen ist, so ist nicht zu vergessen, dass das wesen der Charitinnen bei diesem noch durchaus nicht entwickelt ist. Die zweite episode dient dazu, um den „Genius der Sokratischen Ironie, der Horazischen Satyre, des Lucianschen Spottes“ als ein seltsames gemisch von leichtfertigkeit und anmut darzustellen, und hat bereits in der „Nadine“ (1769) verwendung gefunden (v. 28 f.): „Ein junger Scherz, von dreisterem Geschlechte, Den eine Grazie dem schönsten Faun gebahr.“

Interessant ist es, die beiwörter gegenüberzustellen, die bei den Franzosen einerseits, bei Wieland anderseits den Grazien gegeben werden. Wir sehen eine grössere mannigfaltigkeit des ausdruckes bei Wieland; was die Franzosen mit „charmant“ (s. 11, 50,

[1]) Auf diesen zug und auf etliches andere dürfte sich der vorwurf der Allgem. deutschen bibliothek (16. b. 1. st. 1772) über verstösse gegen die sittlichkeit beziehen. Wieland wird dagegen in den Frankfurter gelehrten anzeigen 1772, nr. 65 (DLDenkmale 7, 8, s. 430) vertheidigt. „Es ist uns bey dieser Recension, die Wielanden abermals wegen der Sittlichkeit Vorwürfe macht, er zeichne Gegenstände, wovon die Grazien die Augen wegwenden würden, die Stelle Plutarchs eingefallen: *χαρις γαρ — ἡ του θηλεος ὑπειξις τω ἀρρενι, κεκληται προς των παλαιων*. Was kann Wieland dafür, dass seine Landsleute so wenig altgriechisches Gefühl haben.“

69, 95, 110) und „aimable" (7, 26) geben, dafür hat er: artig (43, 61), lieblich (43, 49, 74), lieb (79), liebenswürdig (52, 134), reizend (53), hold (73, 74), holdselig (59); vif und léger (37) mag Wielands: munter (47, 175) entsprechen, allenfalls auch: klein (43, 75, 78); beau (59, 99, 100, 101) kehrt als: schön (132, 187) wieder. Nur für die begriffe bienfaisant (4, 34), timide (95), farouche (95) fehlt bei Wieland ein wort, was aber durch thatsächliche entsprechungen ersetzt wird. Dagegen gehen „gut" (52, 58) und „sanft" (47, 50) dem französischen werke völlig ab.

Zur weiteren charakteristik der Grazien konnte ich schon auf die glückliche darlegung Wielands (s. 74) verweisen, „diese lieblichen Mädchen, in denen alles, was naive Unschuld, gefällige Güte und frohe Heiterkeit Göttliches hat, wie in der Knospe eingewickelt lag." So hat er sie schon, wenn auch nicht so knapp, im Theages gekennzeichnet; schon da finden wir die lächelnden heiteren Grazien, bekleidet ganz wie hier, ihre anmut verglichen mit einer neuentfalteten rosenknospe (hier noch nicht entfaltet); ausgestattet mit aufrichtiger unschuld und naiver güte. Man vergleiche, was Dorat sagt (s. 324):

Ce sont les attraits du bel âge,
C'est l'innocence et la candeur:
C'est la rose, qu'enferme encore
Son bouton, chéri du Zéphyr.

Doch setzt er bei:

Le plaisir de la voir éclore
Double celui de la cueillir,

was gerade entgegengesetzt ist der darstellung Wielands, bei dem — ebenso wie bei Dorat in unmittelbarem zusammenhang mit dem oben citierten satz — sich Amors empfindungen verfeinern und eine farbe von sanftheit und unschuld annehmen, die ihn unfähig macht, den holden mädchen einen possen zu spielen. „Candeur" schreibt ihnen auch M. L. C. D. B. (s. 50) zu.

Da hier seelische eigenschaften, innocence, candeur, zu tage treten, während darauf im französischen von anbeginn wenig oder kein gewicht gelegt wurde, so muss bemerkt werden, dass im 18. jahrhundert und zumal gegen die mitte desselben dort doch auch der seele ihr recht zuerkannt wird. Bei Gresset besonders tritt dieser herzenston „ce ton de coeur" heraus. In einer an ihn gerichteten epistel[1]) wird geradezu gefühl und herz gegen geist gestellt:

[1]) Oeuvres de M. Gresset de l'Academie françoise, Londres 1748, s. VIII.

C'est là que les Graces naives
Qu'on vit regner au siécle d'or,
Cessent du moins d'être captives,
Et peuvent se montrer encore.
Ce qu'on nomme ailleurs une image,
Finesse d'esprit, ornement,
Y produit l'effet d'un nuage,
Il obscurcit le sentiment.
Ce n'est qu' à la simple nature
Qu'on veut devoir l'art d'être heureux
Et la plus sçavante imposture
Du coeur y remplit mal les voeux.

Massieu nennt die Grazien „amies de la joie innocente" und berührt hiermit Wielands „frohe Heiterkeit" und „naive Unschuld." Diese naive unschuld weiss Wieland ausserordentlich zu schildern: „Mein Herz klopft mir vor Angst, sprach die sanfte Pasithea. Die kleine Unschuldige! Es war nicht Angst, was in ihrem jungen Herzen klopfte, Liebe wars" (s. 47). Mit der zaghaftigkeit und schüchternheit, die die mädchen antreibt zu fliehen, kämpft doch die mädchenhafte neugierde, den schlafenden liebesgott, den sie noch nicht kennen, genauer zu besehen. Mit süsser verwunderung betrachten sie ihn. Amor kann es ja nicht sein; den hat ihnen ihre vermeintliche mutter als „kleinen Drachen" geschildert, der sich von mädchenherzen nähre. „Zum Amor ists zu schön", meint die kleine Thalia, als sie bogen und pfeile sieht, „dies ist lauter Reiz; es kann nicht Amor sein" (s. 46 f.). Sie wollen das ding fangen: „Kurzweil ... solls uns machen, mit uns spielen, scherzen, singen, lachen" (s. 45).

Und als sie ihn mit blumenketten gebunden haben und er sie schmeichelnd bittet, ihn freizulassen, da können die „guten Mädchen" nicht widerstehen, sie binden ihn los. Wie er aber einen kuss verlangt, überzieht sich Thaliens gesicht „mit der süssesten Rosenfarbe", und endlich sagt sie: „Nein, wir müssen erst die Mutter fragen" (s. 55 f.). Zum schluss kommen sie, Amor in einem korb voll blumen tragend, lachend und scherzend heimgehüpft. In die ganze ausführung hat Wieland unendlich viel heiterkeit, naivetät und gefällige güte hineingelegt. Dass die Grazien ihrer natur nach „lauter Gefälligkeit" sind, betont er noch s. 150 und 169. Und ihre ureigensten eigenschaften, „einen allgemeinen Geist von Wohlwollen und sanfter Fröhlichkeit", giessen sie über die jungen arkadischen schönen aus (s. 122). Eifersucht kann natürlich in ihrem herzen keinen platz haben (s. 75).

Auf französischer seite haben wir bis jetzt nur etliche, die Wielandischen bestätigende bemerkungen gefunden. In den abhand-

lungen über die Grazien ist im grossen und ganzen der uns bekannte charakter gewahrt. Nicht so, wie schon gelegenheit war zu erwähnen, dort wo die Grazien handelnd auftreten. In der Epître des M. L. C. D. B., der doch (s. 50) den Grazien „candeur“ zuschreibt, zeigt sich die echt sinnlich französische auffassung, wenn der verfasser das verliebte gebahren von Nymphen, Najaden, winzerinnen, von schmollenden, träumenden, koketten geliebten das werk der Grazien sein lässt (s. 53), wirkungen, die Wieland der Venus zuschreibt (s. 30).

„Les Graces vengées“ von Metastasio, der zur romanischen gruppe gehört, zeigen uns die huldgöttinnen von anbeginn erzürnt über die streiche Amors. Sie beschliessen sich an Venus zu rächen, die sich Amors annimmt und ihn verhätschelt, und eine schönheit zu bilden, die die Venus übertreffe. Nun ist aber zorn etwas, was dem allgemein erkannten wesen der Grazien durchaus widerspricht; Aglaé räumt darum ein, dass ihr zorn nicht von langer dauer sei (s. 79). Ihre aufgaben gegenüber dem menschengeschlechte legen sie sehr unvollständig dar, mit Amor und Venus stehen sie auf dem kriegsfusse, in ihrem ganzen betragen ist nichts von naiver unschuld, froher heiterkeit und gefälliger güte zu spüren. In den letzten eigenschaften erscheinen sie geradezu als gegensatz zu den Grazien: sie sind nicht unbefangene mädchen, sondern beleidigte hofdamen.

Ausserdem steckt das in die zeit Karls VI. fallende stück voll von klassischer technik, wogegen sich Saintfois komödie „Les Graces“ dem schäferwesen sehr genähert hat, wenngleich die antiken hauptpersonen (Mercur, Venus u. s. w.) bleiben. Auch die Grazien dieses dramas (s. 85 ff.) erreichen die sonst über sie vorwaltende vorstellung nicht. Besonders aber unterscheiden sie sich von den huldgöttinnen Wielands, denen sie jedoch durch ein gleiches motiv nahe kommen. Es fehlt ihnen vor allem die „naive Unschuld“, die ganze unbefangenheit, die nur im anfang bewahrt wird, wo Amor erzählt, wie ihn, als er unter einem baume anscheinend schlafend liegt, die drei mädchen beim blumenpflücken sehen; furchtsamen, zögernden schrittes kommen sie näher („à pas timides et suspendus“), den atem zurückhaltend, und betrachten ihn mit viel neugierde. Sie werden kühner; die eine spielt mit seinen locken; die andere bedeckt ihn mit blumen, die dritte legt die hand auf sein herz und scheint vergnügen zu haben, es pochen zu fühlen. Aber eine bewegung und ein seufzer, dessen er nicht herr werden kann, verscheucht sie. Obwol sie nun „encore si jeune, si timide et farouche“ sind, ziehen sie doch am

nächsten morgen aus, zu suchen, ob sie ihn fänden. Sie würden ihn vielleicht wieder fliehen, meinen sie, aber sie möchten, dass er sie suche. Da schleicht sich Amor, den sie als solchen nicht kennen, zwischen den bäumen heran. Sie bemerken ihn. Euphrosine ruft: „Rentrons, croyez-moi, rentrons.“ Aber Cyane meint, da sie schon heraussen sei, habe sie lust spazieren zu gehen, und Aglae stimmt ihr bei: „Oh, et moi aussi; il fait si beau!“ Das mädchenhafte ist in diesen humorvoll gezeichneten zügen gewiss gut getroffen; doch liegt eine koketterie darin: wiewol man sie vor den bösen männern gewarnt hat, muss es doch zu köstlich sein, mit dem hübschen jüngling zu plaudern, sich von ihm schöne worte sagen zu lassen. Diese kokette neugier ist ganz verschieden von der süss verwunderten neugierde, mit der Wielands Grazien den kleinen schlafenden Amor betrachten.

Waren es bisher muntere mädchen, so zeigen sie sich vom augenblick an, da sie Amor anspricht, als ernste, züchtige dienerinnen der Diana. „Laissez-nous, nous sommes à Diane,“ sagt Euphrosine, die doch vom vortag wissen musste, dass Amor sie anreden werde. Als Amor vom glück der liebe spricht, erwidert sie: „Nous ne voulons point connoître cette félicité là; nous faisons consister notre bonheur à vivre tranquillement dans notre retraite.“ Amor heuchelt, er sei den priestern Juppiters entflohen, und begehrt, sie sollten ihm unterkunft in dem der Diana heiligen „enclos“ geben. Euphrosine hält das zuerst nicht für seinen ernst, dann aber fordert sie entrüstet die freundinnen auf zurückzukehren. Gewiss handeln da die mädchen höchst angemessen, aber sahen wir zuvor koketterie, so ist es jetzt der ernst, die zurückhaltung, die bewusste jungfräulichkeit (im gegensatz zum kindlichen wesen von Wielands Grazien), was das bild der Grazien trübt. Wenn Amor in strengem tone gefragt wird, warum er den priestern entflohen sei, so ist dies auch mehr einer ernsten priesterin angemessen als einer muntern Grazie. War es überhaupt angezeigt, die Grazien als der Diana geweihten Nymphen heranwachsen zu lassen? Vielleicht sollte damit auf die ihnen wesentlich innewohnende keuschheit hingewiesen werden; aber anderseits kann sich in der klösterlichen abgeschiedenheit der keuschheitsgöttin das naturell der Grazien nicht in der freien ungebundenen weise entfalten, wie bei Wieland, wo sie als arkadische schäfermädchen aufwachsen.

Saintfois junge Nymphen wären keine mädchen gewesen, wenn sie nicht endlich doch von Amors falschen thränen gerührt worden

wären. Gutherzig sind sie wie Wielands Grazien. Aber Amors bestreben wird durch Mercur vereitelt, der die mädchen von dessen schlechten absichten unterrichtet. Denn solche hat Amor; er ist nicht der — wenn auch sonst zu losen streichen geneigte — harmlose, übermütige knabe, der wohlthäter des menschengeschlechtes, sondern er verfolgt den ganz persönlichen zweck, ins heiligtum der Diana einzudringen und dort der unschuld der mädchen gefährlich zu werden. — Nun beschliesst Euphrosine, die einen boshaften blick Amors aufgefangen hat, sich zu rächen. Sie verstellt sich in raffinierter weise, giebt vor, ihm eintritt zu verschaffen, wenn er sich mit blumen fesseln liesse. Der schlaue Amor lässt sich überlisten, und da er nun wehrlos ist, dient er den Grazien zum spott, bis er durch das eingreifen der götter entfesselt wird, wofür er die Nymphen zu Grazien, den begleiterinnen der Venus erhöht.

In diesem teil der komödie ist der charakter der Grazien ganz verlassen. Rache, verstellung, spott und ironie sind ihnen stets gänzlich fremd gewesen. Euphrosine weiss zu heucheln gleich einer erfahrenen kokette. Euphr.: „Que vous êtes pressant! Vous me jettez dans un trouble ... Ah! Je n'aurois pas dû vous attendre ... Comment, comment, à mes genoux? Vous n'y pensez pas: s'il venoit quelqu'un! ...“ L'Amour: „Personne ne vient.“ Euphr.: „Eh bien, quand il ne viendroit personne, il ne me plaît pas que vous soyez à mes genoux; levez-vous, levez-vous donc.“ L'Amour, lui baisant la main: „Je vous adore — ... Ah! laissez-moi baiser mille et mille fois cette main charmante ...“ Euphr.: „Finissez ... finissez donc ... quelle folie ... j'appellerai ... j'appellerai ...“

„Je veux lui jouer un tour,“ sagt Euphrosine; aus rache jemandem einen streich zu spielen, passt aber zu dem wesen der Grazien ebensowenig als der ironische und spöttische ton, den das scenarium gelegentlich ausdrücklich anweist (s. 115, 120). Im übrigen haben die Grazien alle ihre munterkeit wiedergewonnen, da sie Amor wehrlos vor sich sehen; sie treiben in jeder weise ihr spiel mit ihm.

Solchergestalt sind die Grazien in der komödie des Saintfoi; ich musste bei ihr länger verweilen, da sie der beobachtung wenigstens viele züge darbietet, die, wenn sie auch zum teil der französischen auffassung nicht angemessen sind, dennoch aus ihr herauswuchsen. Das bedürfnis der dramatischen form hat hier wie bei Metastasio die charakteristik gemodelt.

Die anakreontische erzählung Gerstenbergs, die ich in diesen zusammenhang stelle, weil Wieland durch das französische sammel-

werk auf sie neuerlich aufmerksam wurde, bietet nur einen hervortretenden zug. Die Grazie Aglaé ist verschwunden, ihre schwestern suchen sie, halten des dichters Chloe für sie und eilen mit ihr fort. Er will ihnen nach, da sieht er Aglaé, die ihm zuruft: „Pourquoi courir après Chloé ... Viens, heureux Mortel, viens l'oublier dans mes bras: l'immortelle Aglaé est ta conquête.“ Er wird aber nicht untreu und führt die Grazie zu ihren schwestern. Die unglaubliche hingabe Aglaés lässt sich wol durch die galante tendenz der erzählung erklären, nicht aber rechtfertigen, und sie zeigt, wie die aufnahme und verwendung antiker vorstellungen ganz ohne verständnis vor sich gehen konnte.

Bei dem, was wir bis jetzt dargelegt haben, ist eines übergangen worden, das die vereinigung von naiver unschuld, froher heiterkeit und gefälliger güte in einer lieblichen jugendlichen mädchengestalt erst zur grazie macht, oder besser: das erst aus ihr hervorgeht. Es ist das ein geheimnisvoller reiz, der wol gefühlt, aber nicht beschrieben werden kann, die anmut, die das wesen der Grazien bildet, in allen ihrem thun zum ausdruck kommt und von ihnen sich beglückend auf die menschen ergiesst: die eigentliche grazie. Das undefinierbare ihres wesens war bekanntlich schon seit langem bemerkt worden. Wieland macht eine bezügliche bemerkung, wo er von der kleidung der Grazien spricht (s. 63): „Das, was die Töchter des jungen Bacchus und der lächelnden Venus, in welcher Tracht sie erschienen, zu Grazien machte, entschlüpfte der Nachahmung. Es war nicht ein Blumenstraus, auf diese Art oder auf jene Art, an einen Busen gesteckt; es war ein Blumenstraus von der Hand einer Grazie an den Busen einer Grazie gesteckt. Es war das Zauberische — das niemand nennen kann, wozu die empfindsamen Seelen einen eigenen Sinn haben; was sich von diesen Günstlingen der Natur fühlen, denken, aber nicht beschreiben lässt.“ Dieser schluss klingt an die stelle bei M. L. C. D. B. (s. 58) an: „Le coeur qui les sent, les adore, Et peut seul les apprécier,“ und an Watelets worte (s. 162): „Les graces sont plus ou moins apperçues et senties, selon que ceux aux yeux desquels elles se montrent, sont eux-mêmes plus ou moins disposés à en remarquer l'effet.“

Übereinstimmend äussern sich über das unbeschreibliche dieses reizes, das Wieland (s. 138) „unbegreifliche Magie“ nennt, auf französischer seite mehrere autoren. M. L. C. D. B. (s. 52): „votre charme si vanté, Qu'on sent et qu'on ne peut décrire.“ Massieu (s. 34): „Mais ce qui peut-être n'était pas moins considérable, elles donnaient

ce je ne sçai quoi si vanté, qui fait qu'on est du goût de tout le monde, et qu'on plaît dans les moindres choses." Dorat (s. 329): „Ce je ne sçai quoi si charmant." Criton (s. 229): „quelque chose ... que personne n'a pu expliquer: c'est ce je ne sçai quoi qui releve tant les charmes de la beauté." Winckelmann (s. 258): „ce je ne sçai quoi de vague." La Motte (s. 44): „par une puissance secrette." Roy (s. 63): „Les agrémens sont plus aisés à sentir qu'à définir"; (s. 68): „Heureux qui peut sentir vos secrettes douceurs." Endlich in trockenerem ton noch einmal Criton (s. 215): „On sçait en genéral qu'elle [la Grace] existe; mais quelle est sa nature, en quoi consiste-t-elle? C'est un vrai mystère pour nous. Après une infinité de recherches et de définitions différentes, on est réduit à convenir qu'on ignore précisément ce que c'est." — Wir sehen, wie oft in diesem werke allein das zu einer redensart gewordene je ne sçai quoi für die Grazien, beziehungsweise für ihr wesen gebraucht wird.

Wie Dorat (s. 329) hervorhebt, teilen die Grazien diesen unbestimmbaren reiz auch besonders begünstigten menschen mit, und er bewirkt, dass sie allerwärts gefallen und allen leuten angenehm sind. Wir treten hiermit dem verhältnis der Grazien zu den menschen näher. Schon in der antike haben sie sich, wenngleich ursprünglich sowol im bereich der natur wie des menschenlebens die göttinnen heiterer anmut und erfreuenden reizes, doch im laufe der zeit unter dem einfluss der dichter mehr dem menschenleben zugewandt. Von ihnen erflehte man die gabe des gefallens, und so opferte denn bei den Griechen den Grazien, wer gefallen wollte; das erwähnt sowol Wieland (s. 155) als Massieu (s. 8). Diese fähigkeit der Grazien, gefällig zu machen, wird bei den französischen autoren am häufigsten betont, weil sie der kernpunkt ihres verhältnisses zu den menschen ist. Alles gute und angenehme gefällt; und so sagt Pindars XIV. ode, die auch in den Graces enthalten ist, dass die menschen alles gute und angenehme, dessen sie sich erfreuen, den Grazien zu verdanken haben. Die Grazien sind nach Voltaire (s. 151) „l'emblême sensible de tout ce qui peut rendre la vie agréable." M. L. C. D. B. sagt (s. 54):

Ce qui plaît sans peine et sans art,
Sans excès, sans airs, sans grimaces,
Sans gêne et comme par hasard,
Est l'ouvrage charmant des Graces.

Massieu (s. 7): „Enfin on ne pouvoit tenir que d'elles ce don sans lequel tous les autres sont inutiles; je veux dire, le don de plaîre."

Einige versuchen, dies klarer darzulegen durch den hinweis, dass die Grazien nicht nur den körper verschönen, sondern auch den geist, dass sie den talenten, allen künsten und wissenschaften erst die rechte weihe geben. Wieland widmet diesem motiv das fünfte buch seiner dichtung. „Den Sappho's und Anakreonen" hauchten die Grazien sanfte lieder ein. Selbst die Muse der philosophie lernte ihnen das geheimnis ab, zu gleicher zeit zu unterrichten und zu gefallen. Eine zeit gab es in Athen, wo der staatsmann und der feldherr (vgl. auch La Mottes ode an Vendome, s. 43) ihren beistand eben so nötig hatten, wie der geringste mechanische künstler. Er preist die zeit: „Da Philosophen, Künstler, Dichter, Archonten, Priesterinnen, Richter Die Macht der Grazien empfanden," was dann noch des weiteren ausgeführt wird (s. 158). Schon früher (s. 7) spricht er von den Grazien, „die den Anakreon singen, den Xenophon schreiben, den Apelles mahlen lehrten; . . denen Platon opferte, und die sein Meister geschnitzt hatte."

Massieu (s. 7) weist nicht minder darauf hin, dass alle künste und wissenschaften die macht der Grazien anerkannten. Er nennt da die redner, geschichtschreiber, dichter, maler, bildhauer und musiker und verweist dann gleich Wieland auf die sokratische schule und Speusippus, der ihr bild im hörsal aufgestellt habe.

Ähnlich sagt M. L. C. D. B. (s. 57):

Les Graces seules embellissent
Nos esprits ainsi que nos corps;
Et nos talens sont des ressorts
Que leur mains légères polissent.

Bei der genaueren darlegung aber zeigt er sich unvollständig: von den wissenschaften nennt er merkwürdigerweise bloss die astronomie (le sage compas d'Uranie), von den künsten malerei, musik und dichtkunst (speciell die tragödie). Was er hier determiniert, spricht er früher einmal allgemein aus (s. 53), aber auch da den einfluss der Grazien auf körper wie auf geist hervorhebend:

L'air, la démarche, tous les traits,
L'esprit, le coeur, le caractère
Ont emprunté de vos attraits
Le talent varié de plaire.

Dieselbe betonung liegt in La Mottes versen (s. 44):

Sans vous rien ne nous intéresse,
C'est à vous d'orner la sagesse
Et de faire aimer la beauté.

Hier ist zum ausdruck gebracht, dass die schönheit ihren eigentlichen reiz erst von den Grazien bekommt. Aber die macht der Grazien geht noch viel weiter; auch dem, was nicht an und für sich schön ist, verleihen sie die gabe des gefallens. Dorat (s. 328): „Elle plaisent sans la beauté; La beauté ne plaît pas sans elles." Da hilft aber auch Amor gern mit; sodass ein liebender in seinem mädchen Grazien findet, die oft sonst niemand bemerkt (Criton, s. 248); sodass wir einem gegenstand, der uns liebenswürdig erscheint, tausende von reizen leihen, die er nur in unsern augen hat (s. 241).

Diesen gedanken sprach Wieland in der „Musarion" aus: „Wir finden Grazien selbst in der Hässlichkeit", wenn Amors laune es so will; er bringt ihn in den „Grazien" (s. 132) in der form: „Jede Schäferin sey zufrieden, in den Augen ihres Hirten die Schönste zu seyn." Selbst das sittlich unschöne konnte durch die Grazien reiz bekommen. So sagt Wieland, sie hätten den fehlern des Alcibiades solchen reiz gegeben, dass sie sogar die tugenden verdunkelten.

Da also die Grazien allem erst einen hauch ihres reizes mitteilen müssen, damit es gefalle, so konnte sie schon Pindar als spenderinnen aller güter und annehmlichkeiten des lebens preisen, sie wolthätig nennen, so konnten sie fernerhin in ganz natürlicher entwickelung als göttinnen der wolthätigkeit und dann, reciprok, der dankbarkeit besungen werden. (Vgl. unten s. 241.)

Massieu (s. 35) nennt es darum das schönste vorrecht der Grazien, dass sie den wolthaten und der dankbarkeit vorstehen. M. L. C. D. B. (s. 50) hat folgende verse dafür:

Vos bienfaits, charmantes Déesses,
Sont prodigués dès le berceau,
Et jusques au bord du tombeau
Vous nous conservez vos richesses.

Auch Voltaire (s. 151) lässt sie dieses amt versehen, und in Metastasios dichtung (s. 82) wird ausdrücklich gesagt, dass es die aufgabe der Grazien sei, die menschen wolthätig und dankbar zu machen. Bei Wieland werden sie nicht bloss wolthätige göttinnen genannt, sondern es dienen besonders das 4. und 5. buch dazu, die verschiedenen wolthätigen wirkungen darzulegen. — Es ist bekannt, dass diese vorstellung aus dem altertum, zumal Seneca, überliefert wurde, sich hauptsächlich im 17. jahrhundert, neben und mit dem schwach entwickelten anmutbegriffe, festsetzte, und noch lange fortwirkte, vor allem in gelehrten werken.

Während das verhältnis der Grazien zu kunst und wissenschaft, sowie ihre eigenschaft als göttinnen der wolthätigkeit und dankbarkeit in der auffassung der französischen autoren mehrfach anklingt, ist es den Graces vengées vorbehalten, die aufgaben der huldgöttinnen den menschen gegenüber folgendermassen auseinanderzusetzen (s. 82): „Quel est notre véritable emploi? C'est de rendre les mortels bienfaisans et reconnaissans, d'établir entr'eux l'union, d'éteindre les flambeaux de la colère et de la haine, de former l'amitié, d'entretenir la paix.“ Dass diese definition im vergleich mit der schon bekannten unvollständig ist, leuchtet ein; aber sie hat den vorteil, dass sie eigenschaften der Grazien heranzieht, von denen bisher nicht die rede war, von denen überhaupt die französischen autoren, bis auf Voltaire, der „la concorde“ erwähnt (s. 151), nichts verspüren lassen. Und doch sind diese eigenschaften, eintracht zu stiften, zorn und hass zu beschwichtigen, freundschaft zu erwecken und frieden aufrecht zu erhalten, ganz aus dem charakter der Grazien herausgewachsen. Was die Grazien mit ihrer anmut segnen, das gefällt, und wo gegenseitiges gefallen herrscht, ist zank und streit ausgeschlossen; was sich gefällt, schliesst sich in freundschaft oder liebe an einander. Von demselben gesichtspunkte aus kann M. L. C. D. B. (s. 51) die beständigkeit in der liebe ein werk der Grazien nennen; so lange sie sich gefallen, haben die liebenden keinen anlass, sich von einander zu wenden. Ebenso sagt Dorat (s. 329): „Ce je ne sçai quoi . . . qui seul peut fixer notre hommage Et le changer en sentiment.“

Wieland hat sich diese seite des wesens der Grazien nicht entgehen lassen; er schliesst das 4. buch (s. 134): „Freude, und Eintracht und Liebe und Unschuld herrschten unter diesen Glücklichen, so lange sie sich des Schuzes der Liebenswürdigsten unter den Unsterblichen würdig erhielten; und so oft die Rosen blühten, ward das Fest der Grazien gefeyrt.“

Zur zeit, da die rosen blühten, wird das fest gefeiert; dazu sei bemerkt, dass die rose als blume der Grazien und der Venus bei Wieland nach der antike öfter verwendet wird; so wölbt sich Lycänions hütte bei der vergöttlichung der Grazien zu einer laube von myrten, epheu und weinreben, an deren wänden kränze von frischen rosen hängen (s. 82); wo der fuss der Grazien den boden berührt hat (s. 133), wachsen rosengebüsche neben myrtenhecken und jasmin aus dem boden hervor. Entsprechend lässt Dorat (s. 330) auf den spuren der geliebten blumen wachsen — ein auch sonst allgemein

beliebter gedanke. Die rosen aber als lieblingsblumen der Grazien kommen bei den Franzosen gar nicht vor.

Beim verhältnis der Grazien zu den göttern fällt zunächst in die augen, dass Saintfoi die Grazien nur als der Diana geweihte Nymphen gelten, die dann durch Amor zur göttlichkeit und zu begleiterinnen der Venus erhoben werden. Wieland lässt sie zwar göttinnen sein, aber unerkannt als arkadische schäfermädchen aufwachsen, bis Venus und Bacchus sie als töchter anerkennen. Es ist bezeichnend, dass Wieland das gesegnete land der idylle und des schäferwesens, Arkadien, wählte, obwol der eigentliche sitz des Grazienkultus zu Orchomenos in Böotien war.

Von den göttern im allgemeinen den Grazien gegenüber ist im französischen sammelwerke nur einmal bei Massieu (s. 7) die rede, wo er sagt: „c'étoit d'elles que toutes les autres [Divinités] empruntoient leurs charmes.“ Wieland (s. 147) beruft sich auf Pindar, Olymp. XIV., bei der mitteilung, dass kein götterfest ohne die gegenwart der Grazien vollkommen sein konnte. Er bleibt aber dabei nicht stehen, sondern lässt die sitten der götter, die Homer nicht immer so fein und poliert darstelle, als man von göttern billig erwarten sollte, sich durch den geheimen einfluss der Charitinnen zu ihrem vorteile ändern. Nicht mehr brechen sie in ein unermessliches gelächter aus, wenn der hinkende Vulkan die stelle des mundschenken vertritt, und Juppiter droht seiner gemahlin nicht mehr, ihr schläge zu geben oder sie, mit einem ambos an jedem fusse, zwischen den wolken aufzuhängen; Juno wird die angenehmste frau, Juppiter der gefälligste ehemann, die götter überhaupt die beste gesellschaft der welt; der tanz der Musen und Grazien lockt sogar die ernste Minerva von ihren studien ab (s. 147 ff.).

Wenn aber auch die Grazien allen göttern ihre erfreuenden gaben austeilten, so ragten bekanntlich unter den Olympiern doch einige hervor, mit denen sie in besonderer verbindung standen, nämlich Venus, Amor und die Musen. Nicht so selbstverständlich wie die verbindung mit Venus und Amor ist die mit den Musen. Wieland (s. 150) giebt keine erklärung, wenn er sagt, die sympathie, welche zwischen liebenswürdigen wesen eine freundschaft stifte, habe aus den Musen und Grazien die vertraulichsten gespielinnen gemacht. Dagegen lässt er ein andermal (s. 93) den grund erkennen: „Ohne die Grazien, und Amorn in ihrer Gesellschaft, ist es selbst den Musen nicht gegeben, die Verschönerung des Menschen zur Vollkommenheit zu bringen.“ An einer dritten stelle (s. 23)

weist er darauf hin, dass die Grazien vereint mit den Musen von der natur bloss angefangene geschöpfe erst zu menschen ausgebildet und sie die künste gelehrt haben, die das leben erleichtern, verschönern, veredeln; dass sie ihren witz zugleich mit ihrem gefühl verfeinert und tausend neue sinne dem edleren vergnügen in ihrem busen eröffnet haben. Bei den Franzosen wird hierüber gar nichts bemerkt.

Viel näher als den Musen standen von jeher die Grazien der Venus. Unzertrennlich von ihr, waren sie stets in ihrer umgebung, und ihnen verdankte sie ihre erfolge; mit andern worten, schönheit muss mit anmut verbunden sein. Wie zu erwarten ist, finden wir diesen alten gedanken gleichmässig bei den französischen autoren, wie bei Wieland. Dieses verhältnis beschäftigte die dichter besonders angelegentlich. Die komödie des Saintfoi wie Wielands Grazien haben die durch Amor bewirkte einführung der Grazien an den hof der Venus zum gegenstand. Die „Graces vengées“ hingegen zeigen sie aufgebracht gegen Venus, da sie den bösen Amor immer in schutz nimmt. Auch hier sind die Grazien sich bewusst, wie nötig sie Venus hat. „Sans les Graces, Vénus n'est rien,“ sagen sie (s. 83) und ein andermal (s. 75): „Que Vénus cherche d'autres compagnes . . . on verra si, sans nous, son étoile brillera de tant d'éclat.“ Die unzertrennlichkeit von Venus und den Grazien wird mehrfach betont. Massieu (s. 12 f.): „Mais si tous les Poëtes ne tombent pas d'accord que les Graces fussent filles de Vénus, au moins ils reconnoissent tous qu'elles étaient ses compagnes inséparables, et qu'elle faisoient la partie la plus brillante de sa Cour.“ Watelet (s. 165): „Aussi les Anciens joignoient-ils et ne séparoient jamais Vénus, l'Amour et les Graces.“ Voltaire (s. 151) sagt ganz kurz: sie waren immer um Venus.

Wieland bemerkt (s. 145), dass alle, von denen wir nachrichten aus der götterwelt empfangen, zugeben, Venus habe die Grazien vom augenblicke an, da Amor sie nach Paphos brachte, zu ihren vertrautesten und unzertrennlichsten begleiterinnen gemacht. Ferner sagt Amor zu den Grazien (s. 73): „Und selbst Cythere soll erkennen, Dass sie durch euch allein der Herzen Göttin sey“; an einer anderen stelle (s. 146) heisst es, nur sie hätten Venus die reize verliehen, die ihr im schönheitsstreit vor Paris den sieg verschafften.

Ist oft die rede von Venus, so ist nicht minder häufig die göttin ihrer äusseren erscheinung entkleidet und tritt uns als abstrakter begriff der schönheit entgegen. Wieland freilich, der überhaupt hier lieber mit gestalten aus fleisch und blut, als mit abstrakten be-

griffen arbeitet, spricht nur an einer stelle (s. 137) über die schönheit im allgemeinen: „Ohne den Beystand der Charitinnen ist die Schönheit was Pygmalions idealisches Bild war, eh es zu athmen und zu empfinden anfieng. Alles was sie für sich allein thun kann, ist, den Wunsch sie beseelt zu sehen einzuflössen." — Wieland empfindet also auch hier die blosse schönheit als etwas kaltes, totes, das für sich allein nicht zu wirken vermag.

Die Franzosen gehen häufiger auf diesen punkt ein. „Sans vous, que seroit la beauté" und „L'amour, le plaisir, la beauté ... N'ont qu'un empire limité, Si vous ne les suivez sans cesse," sagt M. L. C. D. B. (s. 52, 51): „C'est à vous de faire aimer la beauté", heisst es bei La Motte (s. 44). Im Criton (s. 215) wird die grazie „la dernière et la plus noble des sources de la beauté" genannt, und wiederholt ist der gedanke s. 230: la grâce „est la principale source de la beauté." Auch das ballet (s. 68) spricht sich ähnlich aus.

Es bleibt noch Amor übrig, der gleich seiner mutter den Grazien sehr nahe steht. Ob Venus die mutter der Grazien ist, diese daher seine schwestern sind, oder nicht, er bleibt gleich jener unzertrennlich mit ihnen verbunden. Er dankt ihnen seine pfeile (La Motte, s. 44), alle seine freuden (Saintfoi, s. 126); die wahre liebe ist's, „wenn die Grazien mit Amorn die Herrschaft über unsre Herzen theilen" (Wieland, s. 106). Sie stehen also der liebe vor (Voltaire, s. 151), deren reich ebenso wie das der schönheit und des vergnügens ohne Grazien nur ein beschränktes ist (M. L. C. D. B., s. 51); daher sind sie, wo nicht schwestern Amors, doch seine treuen genossinnen (Dorat, s. 328).

In zwei dichtungen, in Wielands Grazien und Saintfois komödie, spielt Amor eine besondere rolle. Er vermittelt zum schluss die einführung der Grazien bei Venus. Bei Saintfoi erhebt er sie direkt zu göttinnen mit den worten (s. 125): „Immortelles comme moi-même, belles Nymphes, vous serez l'appui de mon Empire. Venez embellir Paphos et Cythère; venez y prendre la place que mon coeur vous désigne, et que vos charmes vous assurent. Auprès de ma mère vous serez les Graces: c'est l'Amour qui les donne à la Beauté." Bei Wieland (s. 53) verspricht zwar Amor den Grazien auch, sie bei seiner mutter einzuführen, „um ihre Gespielen zu seyn"; die erhebung der Grazien zu gottheiten geschieht jedoch durch Venus und Bacchus zur grössten überraschung Amors, der mit freude in ihnen seine geschwister erblickt. In beiden dichtungen wird der name Grazien den mädchen von Amor gegeben (Saintfoi,

s. 125, Wieland, s. 73). Noch sei bemerkt, dass bei Wieland die Grazien veredelnd auf Amors sitten wirken; seine empfindungen verfeinern sich und nehmen eine farbe von sanftheit und unschuld an; bei gewöhnlichen Nymphen hätte er nicht zehn minuten warten können, seinen mutwillen auf ihre unkosten auszulassen.

In wirklichem gegensatz stehen aber die Grazien zu Venus und Amor in Metastasios Graces vengées. Amor spielt ihnen lauter übermütige streiche. Aber statt ihn zu strafen, nimmt Venus das verzogene söhnchen gegen ihre dienerinnen immer in schutz. Das erbittert diese nicht wenig, und Thalia sagt zu Euphrosine (s. 81): „Je hais l'Amour autant que tu le détestes; son nom m'est en horreur.“ Dass sie der Venus gleichwenig gewogen waren, beweist deren bezeichnung als „persécutrice déclarée“ (s. 82). Es empört sie, dass Venus sie zwingt, ihrem sohne und ihr zu dienen. Von einem frohen, freudigen zusammenwirken ist hier keine spur vorhanden.

Wir haben bisher in der auffassung und darstellung der Grazien bei Wieland und den Franzosen trotz mancher verschiedenheit grosse übereinstimmungen gefunden. Da wir aber den entwickelungsgang der Wielandischen Grazien von ihren anfängen verfolgt haben, wissen wir, dass antiker, englischer und französischer einfluss auf ihn gewirkt haben und dass diese in den „Grazien“ ausgesprochene auffassung regelrecht die entwickelungsperiode des letzten jahrzehntes abschliesst. Deshalb erweist die ähnlichkeit von Wielands dichtung mit dem ein jahr vorher erschienenen französischen werke noch nicht, dass er es gekannt und benützt habe. Bei dem interesse, das Wieland für die erzeugnisse der französischen litteratur hatte, liegt allerdings der gedanke nahe, er werde sich diese erscheinung nicht haben entgehen lassen. Hatte ihn doch damals schon seit längerem das thema der Grazien angelegentlich interessiert; schon der titel des buches musste ihn reizen. Diese gründe an sich sind freilich nicht ausschlaggebend. Ich glaube aber nachweisen zu können, dass Wieland das buch nicht bloss gekannt hat, sondern auch in mancher richtung davon beeinflusst worden ist. Mochte ihm einzelnes aus dem sammelwerke, namentlich Saintfois komödie, von früher her bekannt sein: die ähnlichkeiten mit mehrerem sind doch derart, dass sie nur die folge eines frischen unmittelbaren eindruckes sein können. Entweder also haben ihm die betreffenden stücke bei der auffassung der „Grazien“ gleichzeitig einzeln vorgelegen, was doch kaum anzunehmen ist, oder er hat die fertige sammlung vor sich gehabt, was viel wahrscheinlicher ist.

Wieland betont in der vorrede zu seiner dichtung selbst ausdrücklich den gegensatz seiner Grazien zu den französischen. „Wie dem auch seyn mag“, sagt er (s. 7), „genug, dass Sie (die angeredete Danae) keine französischen Grazien wollen ..... Sie wollen die griechischen Grazien, die Grazien, die den Anakreon singen, den Xenophon schreiben, den Apelles mahlen lehrten; die Grazien, denen Platon opferte, und die sein Meister geschnitzt hatte; diese wollen Sie besungen haben, und in unsrer Sprache!“

Im zusammenhang damit nennt er den C*** von B****s als sänger der Grazien. Es ist das wol der M. L. C. D. B. der französischen sammlung, das leicht einem Le Comte de B****s entspricht, mit dem auch den andern autorennamen vorausgesetzten M. (= monsieur). Dass das C*** bei Wieland Comte heissen soll, darauf weist schon der vorgesetzte bestimmte artikel (wie im französischen). Ebenso spricht er in der vorrede von einem Franzosen, einem liebenswürdigen dichter, der die deutsche Selima durch seine nachahmung verschönert habe: das ist Dorat, von dem auch zwei stücke in den „Graces“ enthalten sind.

Belangreicher ist es, das auftreten des motives, dass Amor mit blumenketten gefesselt wird, bei Wieland und Saintfoi zu beachten. Das motiv ist freilich nicht neu, schon Vergil Ecl. VI kennt es. Zwei hirtenknaben finden den betrunkenen Silenus, fesseln ihn mit kränzen und lösen ihn erst wieder, nachdem er ihnen lieder gesungen hat, denen sie und die Najade Ägle aufmerksam lauschen. Und Anakreon lässt Amor von den Musen mit blumenketten gefesselt werden, was Wieland im 1. buch des Agathon erwähnt.

Der fassung Wielands kommt Uz im gedichte An Galathee (a. a. o. s. 117, 1755) näher:

Der Liebesgott schlief unter Myrthenbüschen,
In Bluhmen hingestreckt;
Und liess im Schlaf durch Nymphen sich erwischen,
Die er so oft erschreckt.
Nur eingedenk, wie Amor sie geplaget,
Nicht, wie er sie entzückt,
Verübten sie, was niemand noch gewaget:
Sie fesselten den Gott, der Götter selbst bestrickt.

Der schlaue Gott sah, als er schnell erwachte,
Den ihm gespielten Streich.
O loses Volk! sprach dieser Schalk und lachte;
Wie listig rächt ihr euch!
Ich läugne nicht, was ich an euch begangen:
Ich macht' euch tausend Pein.
Besänftigt euch! nun habt ihr mich gefangen:
Ihr werdet ungequält und ungeküsset seyn.

Das wollen die mädchen aber doch nicht; sie binden ihn los und er fliegt lachend weg in seiner mutter schoss. — Ob einfluss Saintfois vorliegt, dessen „Grazien“ 1750 von J. E. Schlegel übersetzt erschienen, ist unbestimmt. Es darf nicht übersehen werden, dass dort der schlafende und der gefesselte Amor zwei getrennte motive geben, bei Uz und Wieland aber vereint sind. Der schlafende Amor ist überhaupt wie das schlafende mädchen in der anakreontik recht beliebt; und das fesseln mit blumen, das sich nicht auf Amor zu beschränken braucht, hat man öfter aus der antike übernommen. So sagt Götz (a. a. o., s. 53) vom vergnügen: „Freunde, wiss't ihr, wo ichs fand? Wo ich es mit Blumen band?“ Und die liebe ruft er an (s. 65): „O Liebe, bind uns da fein fest mit Blumenketten.“ In Ramlers ausgabe (II, s. 11) bindet den dichter seine hirtin mit einer blumenkette. Näher aneinander gerückt aber werden die dichtungen Saintfois und Wielands dadurch, dass in beiden das blumenfessel-motiv eine hauptrolle spielt; wenn auch eine verschiedene. In der komödie lässt sich Amor von Euphrosine überlisten und freiwillig binden, bei Wieland wird er im schlaf von den Grazien gefesselt, damit er ihnen nichts zu leid thun könne.

Wichtiger noch ist folgende ausführung Saintfois. Im beginn des stückes erzählt Amor dem Mercur (s. 89): „Hier, je dormois à l'ombre de cet arbre, lorsqu' éveillé par quelque bruit, j'apperçus trois jeunes filles qui, regardant de temps en temps de mon côté, sous prétexte de cueillir des fleurs, s'approchoient peu à peu . . . . feignant toujours de dormir, n'ouvrant qu' à moitié les yeux, je les vis bientôt, ne marchant plus qu' à pas timides et suspendus, retenant, pour ainsi dire, leur haleine, tourner autour de moi et me considérer avec beaucoup de curiosité. La curiosité, à mesure qu'on s'y livre, augmente ordinairement, et surtout dans les jeunes filles. De moment en moment, elles deviennent plus hardies: déjà l'une commençoit à badiner avec les boucles de mes cheveux; l'autre me couvroit de fleurs; la troisième, mettant la main sur mon coeur, sembloit prendre plaisir à le sentir palpiter . . . lorsqu'un mouvement et un soupir, dont je ne fus pas le maître, les firent fuir . . .“ Bei Wieland (s. 42 ff.) verlor sich Amor auf einer seiner wanderungen in einem gehölz von Arkadien; müde warf er sich unter einen wilden myrtenbaum und entschlief. Als Amor erwachte, fand er sich von drei jungen mädchen umgeben, die ausgegangen waren, blumen zu holen. Die kleinste (Pasithea) hüpfte nach dem ort, wo Amor schlief, und erblickte unter den

blumen den kleinen gott. Auf ihren halblauten ruf eilten die schwestern herbei. Alle drei standen jetzt um den kleinen, schlafenden gott und betrachteten ihn mit süsser verwunderung. Der unterschied zwischen beiden berichten ist nur der, dass bei Wieland Amor wirklich schläft, bei Saintfoi aber aufgewacht ist. Hier wie dort liegt Amor unter einem baum; um blumen zu pflücken nahen sich die drei jungen mädchen. Sie umstehen ihn und betrachten ihn, hier mit süsser verwunderung, dort mit viel neugier.

Auch die „Graces vengées“ von Metastasio benutzen das blumenfessel-motiv; nur wird hier die Grace Aglaé von Amor im schlafe gebunden. Sie erzählt (s. 78): „. . . . me livrèrent à un sommeil délicieux. L'Amour étoit caché près de moi. Il m'observe et soudain il court former un lien de roses entrelacées; il s'approche sans bruit, m'en enveloppe, me le passe plusieurs fois autour du corps et m'attache au tronc d'un laurier . . . Je m'éveille, je veux porter la main à mes yeux. Je ne puis. Encore à moitié endormie, tremblante, je veux me lever. Je me sens arrêtée. Ma crainte redouble: plus je cherche à me dégager de mes liens, plus je les serre, plus je m'embarasse. L'Amour rit; je l'entends, je me retourne, je vois l'auteur de ce bel exploit. Quel es mon dépit! Je l'appelle téméraire, perfide. Il rit sans me répondre. J'emploie la prière: je le supplie de me détacher: je lui donne les noms les plus doux; tout m'est inutile.“ Nun wieder Wieland. Die schwestern fürchten, das schlafende ding könnte Amor sein. Drum sagt Thalia (s. 48):

Wie wenn wir ihn mit Blumen bänden,
Ihn um und um an Arm und Bein,
Mit Fesseln von Epheu und Rosen umwänden?
Dann möcht' es immer Amor seyn!
Er möchte zappeln, wüten, dräun,
Wir hätten ihn in unsern Händen!

Sie thun das und umwickeln ihm die glieder so gut, dass er bei aller seiner stärke sich nicht loszureissen vermag, als er erwacht. Die mädchen haben sich inzwischen hinter einer rosenhecke verborgen, um sein erwachen zu belauschen, lassen ihn aber nicht lang im ungewissen, wer ihm den losen streich gespielt habe. Ihr lachen verrät sie. Zärtlich bittet er sie, ihn loszubinden. Wie dort also die Grazie wirklich schläft, so hier Amor. Mit rosenketten bindet dort Amor, mit ketten von epheu und rosen hier die Grazien. Amor hält sich dort verborgen, ebenso hier die Grazien hinter einer

rosenhecke. Ihr lachen verrät die urheber des streiches hier wie dort. Die gebundene Grazie kommt in zorn; von Amor sagen die Grazien, er möge immer zappeln, wüten, dräun, da sie ihn in ihren händen hätten. Wie hier Amor gleich zu bitten beginnt, so dort die Grazie, nachdem ihr zorn sich als wirkungslos erwiesen hat.

Wielands Grazien befreien dann einen arm (s. 55), bei Saintfoi bittet Amor (s. 120), ihm wenigstens einen arm freizugeben. In unmittelbarem anschluss daran, versucht Amor bei beiden, sich selbst von den blumenfesseln zu befreien; es gelingt nicht, weil die ketten zu stark sind (Wieland s. 57, Saintfoi s. 120).

Bei Wieland folgt nun (s. 58): „Warum siehst du uns so ernsthaft an? sagte Aglaja. — Ich frage mich selbst, welche von euch dreyen ich am meisten lieben werde? — Und was antwortest du dir? — Ihr seyd alle drey so liebenswürdig, dass ich mir nicht anders zu helfen weiss, als euch alle drey zu lieben.“ Ganz derselbe gedanke bei Saintfoi s. 124, wo Amor sagt: „Et à laquelle aurois-je donné la préférence? Toutes les trois partagent également mon coeur.“ [1])

Dazu kommt noch, dass bei Saintfoi die ersten worte Amors zu den Grazien sind (s. 99): „De grace, belles Nymphes, ne me fuyez point“, ebenso bei Wieland (s. 50): „Schöne Nymphen, o helft mir armem Knaben! Laufet nicht davon,“ wobei neben der wörtlichen übereinstimmung zu beachten ist, dass für Wieland kein anlass zu der benennung Nymphen vorliegt, um so weniger, als sie schon an der kleidung als arkadische schäferinnen kenntlich waren. In dem folgenden wechselgespräch gebraucht Amor den ausdruck Nymphen noch zweimal (s. 51, 52), dann gar nicht mehr. Bei Saintfoi wird die bezeichnung Nymphen den Grazien als dienerinnen der Diana zu teil.

Die bisher angezogenen stellen allein dürften schon genügen, eine beeinflussung Wielands durch Saintfois komödie und Metastasios Graces vengées zu beweisen. Im zusammenhang damit ist gewiss von bedeutung der schwur, den Amor bei Wieland (s. 61) den Grazien bietet, worauf der dichter die frage einschiebt: „Und konnten so artige Mädchen einfältig genug seyn, einen solchen Schwur verbindlich zu glauben?“ Denn in der komödie giebt es eine stelle (s. 124), wo sich Mercur durch die versprechungen Amors nicht

---

[1]) Auf seite 75 sagt Wieland noch, dass Amor alle drei gleich zärtlich liebte. Ähnlich will Amor bei Hagedorn (Der traum, a. a. o. III, 68) vom dichter, der im traum die Grazien vor sich sieht, wissen, welche von den holden dreien bei ihm den vorzug hätte.

bereden lässt, sondern sagt: „On sçait que l'Amour n'est pas avare de belles promesses“, worauf Amor beim Styx schwört.

Geradezu überraschend ist die übereinstimmung an einer andern stelle. Wieland (s. 53) lässt seinen Amor ausrufen: „Von euch zu scheiden begehren? Ich müsste nicht Liebesgott seyn! . . Ihr seyd zu reizend, Cytheren Nicht einzig anzugehören.“ Bei Saintfoi, der seinem stücke eine variierte schlussscene beigegeben hat, spricht Amor (s. 137): „Moi les tromper, moi les abandonner! Il faudroit que je cessasse d'être l'Amour. Dans leurs charmes, ne devrois-tu pas lire leurs belles destinées?“

Wieland fährt nun fort: „Ich führ' euch bey ihr ein, Um ihren Hof zu vermehren, Und ihre Gespielen zu seyn.“ Saintfoi sagt unmittelbar nach dem obigen: „Immortelles comme moi-même, belles Nymphes, venez embellir Paphos et Cythère . . . Je vais vous présenter à ma Mère: auprès d'elle, vous serez les Graces.“ Wie er den mädchen hier den namen giebt, lässt dies Wieland (s. 73) geschehen in den worten Amors:

Ich nenn' euch Grazien, Ihr holden Drey!
So soll euch Gnid und Paphos nennen!
Und selbst Cythere soll erkennen,
Dass sie durch euch allein der Herzen Göttin sey!

Das zusammentreffen von Paphos und Cythère auf beiden seiten wird noch auffälliger dadurch, dass Wieland den namen Cythere nur hier und s. 53 (da ebenfalls in verbindung mit Paphos) gebraucht, welche beiden stellen sich von den redewendungen Saintfois (s. 137 f.) auch sonst beeinflusst gezeigt haben. — Selbst für das zuvor angeführte „Und ihre Gespielen zu seyn“ hat Saintfoi eine entsprechung in den worten der Venus an die Grazien (s. 126): „Soyez mes compagnes fidelles.“

Aus all dem, wovon kaum hier und da etwas auf zufall beruhen könnte, ergiebt sich, dass Wieland unter dem frischen eindruck der komödie Saintfois[1]) sein werk gedichtet und dass er jedenfalls auch die „Graces vengées“ gekannt hat.

---

[1]) Saintfois stück brauchte er wol nicht erst durch die „Graces“ kennen lernen, denn es erfreute sich einer gewissen berühmtheit. Es erschien in Paris anonym 1745 unter dem titel „Les Graces, comédie en un acte. Représentée sur le théâtre de la comédie Françoise le jeudi 23 juillet 1744.“ Wie schon erwähnt, wurde es 1750 von J. E. Schlegel ins deutsche übersetzt, und Klotz rühmte es als „ein bekanntes Meisterstück von Saintfoix“ in der Deutschen bibliothek 5. b. 17. st. s. 88.

Wir finden aber bei Wieland auch nachklänge aus anderen teilen der französischen sammlung. Massieu (s. 13) sagt: „au moins ils reconnoissent tous (er spricht von antiken dichtern), qu'elles étoient ses [der Venus] compagnes inséparables"; dazu vergleiche man Wieland (s. 145): „diess wenigstens geben alle, von denen wir unsre Nachrichten aus der Götterwelt empfangen, zu, dass Venus die Grazien von dem Augenblicke an, da Amor sie nach Paphos brachte, zu ihren vertrautesten und unzertrennlichsten Begleiterinnen gemacht habe." Der gleiche gedanke, die teilweise wörtliche übereinstimmung und die ganz gleiche einleitung des satzes schliessen einen zufall aus.

Auf etwas anderes konnte ich im vorbeigehen schon einmal hinweisen. S. 7 behandelt Massieu den einfluss der Grazien auf künste und wissenschaften. Nachdem er redner, geschichtschreiber, dichter, maler und musiker erwähnt hat, geht er im nächsten absatz (s. 8) zur philosophie über und sagt dann: „On sçait que Speusippe, disciple et successeur de Platon, plaça leur tableau dans l'école où ce fameux Philosophe donnoit ces grandes leçons de sagesse qui depuis ont fait l'admiration de tous les siècles." Wieland behandelt im 5. buch gleichfalls die Grazien im verhältnis zu kunst und wissenschaft, und nachdem er von Sappho und Anakreon gesprochen, wendet er sich zur philosophie und sagt (s. 154): „Speusippus, Platons Nachfolger, stellte die Grazien in dem Hörsaale auf, wo sie aus dem Munde seines Meisters gesprochen hatten." Die sache an und für sich bei beiden zu finden, würde nicht auffallen, da sie zu den aus der antike überlieferten nachrichten gehört, die sich leicht in zwei voneinander ganz unabhängigen werken über die Grazien finden können. Aber der gleiche zusammenhang und die übereinstimmende fassung erweist eine anlehnung Wielands, die noch dadurch bekräftigt wird, dass wiederum unmittelbar darauf beide ähnliches erwähnen: Massieu (s. 8): alle, die die öffentliche anerkennung suchten, opfern den Grazien; Wieland (s. 155): „Den Grazien opferte bey den Griechen, wer gefallen wollte." Die ganze beschaffenheit dieser anlehnungen rechtfertigt wiederum die annahme, dass von einer späteren nachwirkung einer gelegentlichen lektüre hier nicht die rede sein könne, sondern dass Wieland den aufsatz Massieus vor sich gehabt haben müsse, als er die „Grazien" vollendete.

Ein anderer fall eines keineswegs innerlich notwendigen zusammenhanges bietet sich bei Wieland einerseits (s. 64), bei André (s. 277) andererseits. Nachdem nämlich André die züchtige kleidung

der Grazien betont hat, fährt er fort: „Tel étoit le tableau des Graces que Socrate, le plus ingénieux des anciens Philosophes, avoit fait exposer dans la Citadelle d'Athènes, à l'entrée du Temple de Minerve"; eben so knüpft Wieland an die kleidung der Grazien — mit einem neuen absatz, gerade wie André — den satz an: „Ich weiss nicht, ob die Grazien, welche Sokrates, der Weise, in seiner Jugend aus Marmor gebildet haben soll, in diesem Geschmacke gekleidet waren." Durch die bisherigen beobachtungen belehrt, werden wir auch hier keinen zufall vermuten.

Wenn Wieland (s. 48) von den Grazien sagt, beim ersten anblicke hätte man sie für die kopien des nämlichen urbildes gehalten, so ähnlich sahen sie einander, später aber im 4. buche Aglaja als die schönste schildert und sie (s. 132) ausdrücklich dafür erklärt, so kann man darin einen widerspruch finden. Merkwürdig ist, dass in der dem französischen sammelwerk einverleibten erzählung Gerstenbergs gleichfalls Aglaja die schönste der Grazien ist. Es steht nicht ferne zu glauben, dass Gerstenberg nachwirkt und dass, wenn Wieland auch diese erzählung aus den Tändeleien schon gekannt hat, die neue lektüre in den „Graces" Aglaja als die schönste der Grazien stärker seiner phantasie eingeprägt hat, vielleicht erst als die frühere äusserung längst fixiert war.

Ähnlichkeit mit Wieland zeigt auch eine stelle Winckelmanns (s. 258): „Mais que de charmes et de graces dans cette jeune Bergère ... qui mollement étendue sur les bords d'une fontaine, fixe ses regards innocens sur la course paisible de l'onde, et semble n'être occupée que de son murmure!" Wieland erzählt von Phyllis und Daphnis (s. 100): „Itzt wurde Phyllis von ihm überschlichen, da sie allein am Rand einer Quelle sass. Sie sass auf Blumen und Moos, In schönen Gedanken verlohren." Auch Winckelmanns abhandlung kannte Wieland sicher schon früher. Aber dennoch mag sehr leicht durch die sammlung gerade diese stelle ihm nahe gebracht worden sein, die freilich eine sonst nicht seltene anakreontische vorstellung enthält, aber in einer bestimmt geprägten form.

Endlich glaube ich, dass bei Wieland des M. L. C. D. B. schilderung von der wirkung der Grazien (s. 53) nachklingt (s. 30), wo er die wirkung der Venus berichtet:

> Die Nymphe, sonst zu spröd, um einem männlichen Schatten
> Nur im Vorübergehn die Freyheit zu gestatten,
> Sich mit dem ihrigen zu gatten,
> Schmilzt plötzlich in Gefühl, und irrt beym Mondenlicht

14*

In eines alten Hayns nicht allzusichern Schatten.
Ein Faun mit offnem Arm und glühendem Gesicht
Eilt auf sie zu, und sie — sie fliehet nicht.

Die entsprechenden französischen verse lauten:

La Nymphe qui craint un regard,
Et qui pourtant en est émue; . . . .
La Vendangeuse qui sourit
Au jeune Sylvain qu'elle enyvre,
Et lui fait sentir que, pour vivre,
L'enjouement vaut mieux que l'esprit; . . . .

Alle diese nachweise haben nun noch doppelte bedeutung. Sie zeigen einerseits die unterschiede von Wielands auffassung; anderseits lassen sie ersehen, dass Wieland in seinem werke nur in stofflicher hinsicht neues beigebracht hat, ohne dass in der entwickelung seiner auffassung eine neue phase erkennbar wäre. Der abschluss ist thatsächlich in der Musarion schon gegeben, wo die ganze lebensführung eines weisen mannes unter den schutz der Grazien gestellt wird, während die „Grazien" das sind, was ihr dichter versprochen hat, eine zusammenfassung des über sie bemerkenswerten, im sinne der Griechen, soweit ihm Wieland nahe kommen konnte. Dass dieses Griechentum stark das gepräge jener einflüsse trägt, die auf ihn wirkten, ist natürlich.

Wir haben die entwickelung seiner Grazienvorstellung von anfang an verfolgt und gefunden, dass zwei richtungen, die sich einst hart bekämpften, endlich in ihm eine harmonische vereinigung fanden. Auf diese weise ist er der zuvor befehdeten anakreontik nahe gekommen. Denn auch diese war nicht unbeeinflusst geblieben. Auch in ihr finden wir um das jahr 1770 eine verbindung von sinnlichem und seelischem für die vorstellung von den Grazien. Wenngleich bei Gleim nur einige spuren davon zu treffen sind, zeigen uns die zwei anderen betrachteten vertreter dieser dichtungsart eine stärkere betonung des ethischen momentes. Auf sonstige berührungspunkte habe ich an den entsprechenden stellen verwiesen.

Bemerkenswert sind die verschiedenen wege, die die einzelnen dichter zurückgelegt haben, um sich schliesslich doch zu nähern. Schloss sich Wieland zuerst ganz den Engländern an, so ging Uz gleich Gleim von den Franzosen aus, während Götz schon im anbeginn von beiden seiten beeinflusst wurde. Natürlich treffen sie schliesslich nicht in allen punkten zusammen; denn die individualität des dichters, die für die wahl des weges mit ausschlaggebend war,

wahrte ihr recht auch weiterhin, und neben dem gemeinsamen und traditionellen in der Grazienvorstellung gab es manches, worin diese individualität sich äussern konnte.

Für Wieland selbst blieb die in den letzt besprochenen werken gewonnene Grazienvorstellung bestehen. Oft hat er sie fürderhin zum vergleich und als zierat seiner poesie verwendet. Zu glückwunschgedichten waren sie ihm wie die Musen allzeit willkommene stilfiguren und nahmen dabei von den guten feen noch einzelne leichte züge an. Einer tiefer greifenden änderung aber scheint seine auffassung ihres wesens nicht mehr zugänglich gewesen zu sein, nachdem er einmal die alte und neue überlieferung zu einem ihm zusagenden ideal zusammengebildet hatte, zu einem ideal, das auch anderen völlig genügte[1]).

---

## V. Salomon Gessners Anmut. Joh. Georg Jacobis sittliche Grazie. Herders Charis. Schluss.

Schon 1756 galt Wieland für S. Gessner als Graziendichter. Er schreibt in der idylle Der wunsch: „Wielands Muse besucht oft ihre Schwester, die ernste Welt-Weisheit, und holt erhabenen Stoff aus ihren geheimesten Kammern, und bildet ihn zu reizenden Gratien". (Schriften, Zürich 1770—2; 3, 162.) Das hier gesetzte epitheton „reizend" ist das übliche. Sonst ist hier nichts gesagt, als dass auch nach Gessners ansicht philosophie graziös sein kann. Ebensowenig kommt Gessner vor- oder nachher zu einer ausgestaltung der Grazienfiguren; 1754 nennt er Amors gesicht „schön"

[1]) Wielands „Grazien" fanden jedoch nicht überall gleiche aufnahme. Neben grossem beifall wurden andere urteile laut. Es ist erklärlich, dass die Allgemeine deutsche bibliothek (siehe oben) ihre ansprüche an die sittlichkeit nicht befriedigt findet. Wir können auch der kritik nicht unrecht geben, die in Mauvillon-Unzers Briefwechsel über den wert einiger deutscher dichter (brief 4, s. 98; vgl. Koberstein, §. 299) ausgesprochen ist: „Herr Wieland schreibt viel; es ist unmöglich, dass alles gleich gut sei. Mir scheinen ‚die Grazien' mit vieler Nachlässigkeit gedichtet zu sein, sowol im Plan, wie in der Einkleidung." Es ist kein zweifel, dass die „Grazien" als kunstwerk z. b. hinter der Musarion zurückstehen. Doch ist die gerügte nachlässigkeit im plane auch von der absicht des dichters bedingt, den ganzen über die Grazien gebotenen stoff zu umfassen.

wie das einer huldgöttin (2, 27) und hebt dasselbe ungenügende kennzeichen heraus in dem satze: „wenn du, Nymphe, schön wärest wie eine Huld-Göttin und wie Venus selbst“ (2, 140). Sein Kain sieht im traume mädchen „schön wie die Gratien“ (1, 150) und noch mehrmals kehrt diese formel in späteren jahren wieder (z. b. 4, 7; 41). Auch seinen engel vom himmel hätte Gessner Grazie heissen können, denn er leiht ihm „reizende Schönheit“ (1, 17).

In der idylle „An Chloe“ (1762, 3, 130) sagt Amor: „Chloe haben unsichtbar die Gratien erzogen, und jeden ihrer Reize haben die Liebes-Götter zur Vollkommenheit gepflegt.“ Hier ist also, wie anderwärts, der erziehende einfluss der Grazien erwähnt, das einzige, worin sie bei Gessner thätig erscheinen. Er geht aber nur aufs körperliche; Chloens blicke sind reizend, lieblich ihr lächeln, beide siegreich; Amor flattert ihren atmenden busen hinauf, den lilienweissen hals; sie hat munteren scherz, wer sie hört ist entzückt, wer sie sieht muss sie lieben; sie besitzt „jeden Liebreiz vereint, die sonst im ganzen Gefolge der Venus zerstreut entzücken.“ Das einzige nicht rein sinnliche, was Gessner hier verzeichnet, ist die munterkeit des scherzens; von einer tieferen beseelung aber zeigt er keine spur. Er hat also zuvörderst die Grazien lediglich im französischen sinne gesehen, wie wir hier aus ihrer wirkung erschliessen können. Die stelle lehrt zugleich, dass er unter grazie doch wol bewegte schönheit verstanden hat: denn blicken, lächeln, atmen, sprechen, scherzen, weisen dahin. Immerhin ist aber sehr unwahrscheinlich, dass er sich dessen bewusst war; denn er nimmt zwischen den Grazien keinen qualitativen, höchstens einen quantitativen schönheitsunterschied an, und das eigentliche epitheton für seine Grazien lautet schlechtweg: schön.

Eine vorstellung von den göttinnen hat er, der maler, sich auffallenderweise nicht gebildet; erst später trennt er sie einmal voneinander, indem er ein mädchen in bekannter formel „schön wie die jüngste der Grazien“ heisst (1772, 5, 35). Er zeigt sie nicht einmal im verkehr mit andern göttern, wenn er auch neben ihnen Venus, Amor und Liebesgötter nennt. Die wendung, Amor sei „mit jeder süssesten Anmuth des Liebreizes geschmückt“ (5, 65), besagt nichts über die mitwirkung der Grazien.

Frühzeitig aber gebraucht er, von Wieland belehrt, diesen ausdruck anmut. Schon im Daphnis (1754, 2, 134) sieht er auf eines kleinen kindes wangen „Anmuth und Freude“ lächeln, wobei wir bemerken, dass auch er wie ältere poeten wiederholt die grazie im

gesichte liest. 1758 (Tod Abels 1, 16; 24; 25) schreibt er: „Zärtliche Lieb' und reine Tugend gossen sanftes Lächeln in die blauen Augen der Thirza, und reizende Anmuth auf ihre rosenfarbnen Wangen" ... „Die zärtlichste reineste Liebe goss unaussprechliche Anmuth in jeden Ton der Stimme und in jede Gebehrde" Thirza's ... „Was brauchten [die Menschen der Urzeit] mehr, um mit den seligsten Banden sich zu verbinden, als Liebe, Tugend und Anmuth?" Ersichtlich ist in diesen drei sätzen nun von seelischer anmut die rede, die sich in körperlichen zügen ausprägt; zärtlichkeit, sanftmut, reinheit, liebe, tugend treten in den anmutbegriff ein: Gessner ist Wielands englischer entwickelung gefolgt. Es ist charakteristisch, dass der ausdruck Grazien dabei verschwindet. Und wenn er dann von „anmuthigen Gesprächen" bei der tafel der familie Adams spricht (1, 47), so hat er auch dabei wol mehr den inhalt der rede gemeint, als den früher an Chloe belobten tonfall. Denn in den nächsten jahren stellt er anmut so neben die Grazien hin, dass man sieht, er versteht unter jener die seelische, unter diesen die körperliche schönheit. Er sagt (Evander 4, 7f.): Alcimna „ist schön wie die Gratien sind, und besizt jede Anmuth, die ein Mädchen zieren." Und dasselbe wird er meinen, wenn er ein unmündiges kind „ein Wunder von Schönheit und Anmuth" nennt (4, 164), wobei, wie früher, zu beobachten ist, dass er die anmut gerne dem kindesalter zuweist.

Auch eine gegend beginnt Gessner nun „anmuthsvoll" zu nennen (Evander 4, 27): „die Eindrücke, die sie macht, sind so lieblich, dass es scheint, meine Seele empfind es; dass der Aufenthalt bey der einfältigen schönen Natur unserm Wesen der angemessenste und zuträglichste sey; sie empfindet hier" u. s. w. Von der landschaft, die diese wirkung übt, wird nichts gesagt, als dass sie der sprecher „in stillen Schatten" weilend geniesst; also nicht die äussere schönheit der gegend, sondern ihr stimmungsgehalt ist unter anmutsvoll verstanden. In einer idylle von 1772 identifiziert er anmutig mit lieblich, als er ein anderes landschaftliches stimmungsbild entwirft (5, 5): „Schon steigt der Mond hinter dem schwarzen Berg herauf, schon glänzt er durch die obersten Bäume. Hier dünkt es mich so anmuthsvoll .... Lieblich ist diese Gegend, lieblich des Abends Kühlung." Öfter noch nennt er einen ort anmutsvoll; so die höhle, worin die hirten hinter dem wasserfall auf einem moosbedeckten steine sitzen (5, 45), oder den schattenplatz unter bäumen (5, 82); auch hier diktiert der stimmungsinhalt der situation mehr als die

ansicht der gegend das beiwort. Am wichtigsten bleibt die aus dem schäferspiele Evander angeführte stelle, denn hier offenbart sich das „einfältige“ der natur als die nötige voraussetzung für ihre anmut. Einfältige natur im weiteren sinne werden wir als ein kennzeichen von J. G. Jacobis Grazie kennen lernen, von der Gessner vielleicht schon beeinflusst ist.

Gewiss berührt er sich dann mit Jacobi, wenn er die wolthätigkeit in den begriff der anmut hineinnimmt. In einer idylle von 1772 zeichnet er Daphne „schön wie die jüngste der Grazien ... die schönen Wangen glühend, und Thränen im unschuldsvollen Auge; Thränen des Mitleids und der süssen Freude, der Armuth Trost zu seyn ... Unschuld lächelt sanft auf ihren Wangen, voll Anmuth ist jede Gebehrde“ (5, 35 f.). Hier mischt sich mit der älteren sinnlichen bewegten schönheit die moralische; und innerhalb dieser tritt zu unschuld hinzu mitleid und wolthun.

Noch auffallender und wie eine vorbereitung auf Jacobis „Charmides“ mutet die idylle „Der Herbstmorgen“ an, in der am häufigsten von anmut die rede ist (5, 27 ff.). Ich setze die stellen zusammen hierher: Die herbstlandschaft „glänzt in reifer Schönheit, alles überströmt in vollem Segen; Anmuth herrschet überall und Freude, und von Bäumen und vom Weinstock lächelt des Jahres Segen. Schön, schön ist die ganze Gegend, in des Herbstes feyerlichstem Schmucke ... — Da ich als Braut dich in meine Hütte führte, folgte dir jede Anmuth des Lebens. Zu unsern freundlichen Hausgöttern setzten sie sich, um nimmer von uns zu weichen: Wirthschaftliche Ordnung und Reinlichkeit, und Muth und Freude bey jedem Unternehmen Seit du . . . der Segen meiner Hütte bist, seitdem ist mir alles mit gedoppelter Anmuth geschmückt . . . — Wenn der Winter um unsere Hütte stürmet, dann, beym Feuerheerde, an deiner Seite, unter Geschäften und sanftem Gespräche, fühl ich ganz die Anmuth häuslicher Sicherheit . . . — Die Fülle meines Glückes seyd ihr, ihr anmuthsvolle Kinder (ebenso 5, 29), mit jedem Liebreiz der Mutter geschmückt . . . — Mit Entzücken eil ich, o Daphne, in deine offnen Arme, und mit holder Anmuth küssest du die Thränen meiner Freude von meinen Wangen ...“

Man sieht, hier handelt es sich nicht um Grazien, auch da, wo der begriff anmut personifiziert erscheint. Hier blühen nicht die blumen des frühlings, die den Grazien ziemen, hier ist der früchteschmuck anmutig, den die herbstlichen bäume tragen, hier ist die häuslichkeit des winters anmutig, wo geschäft und gespräch sich an

den herd flüchtet. Hier tritt nicht das zur jungfrau erblühende kind als verkörperung der anmut auf, sondern das thätige weib, die mutter, deren anmut auf den kindern wiederscheint. Es mutet fast so an, als ob man wieder von den frühlingsliedern des minnesanges zu den herbst- und schmausliedern späterer, gleichfalls schweizerischer sänger sich wende. Nur dass Gessner zarter bleibt. Um der idylle realität zu geben und sie nicht in kostümeloser empfindung aufgehen zu lassen, hat er den begriff der anmut, wie er ihn vordem schon für die landschaft gebrauchte, als stimmung auf die häuslichkeit übertragen, und die wirtschaftliche ordnung und geschäftigkeit einbezogen, ein thätiges leben schöner seelen zu zeichnen. Gewiss wird der begriff so etwas zur behaglichkeit abgeschwächt, man möchte das von alten theoretikern für die Grazien gebrauchte wort: annehmlichkeiten wiederholen; aber es kommt doch etwas heiter seelisches dazu, etwas empfindungsweiches, was ihn von stumpfer bequemlichkeit trennt. Daphne, die mustergattin, begreift das gute und das schöne in sich: sie ist schön, tugendhaft, liebevoll anteilnehmend, hold geschäftig. Es kommt nicht darauf an, dass ihre erscheinung anmutig ist, die art ihres wirkens ist es, und der erfolg ihres seins und ihres thuns. Ihr gatte empfindet im hause und vor der Hütte überall den segen ihrer anmut, und durch sie besitzen die kinder „Gesundheit und Freude und sanfte Gefälligkeit". Alles tändelnd graziöse ist verflogen, aus idealer ferne ist die grazie eingeführt in das deutsche alltagsleben und versüsst hier als anmutiger schmuck den lohn der arbeit. Noch einen schritt weiter — da begegnet Werthers Lotte, Fausts Gretchen, beide in enger häuslichkeit für die jüngeren geschwister mit mütterlicher anmut sorgend.

Auch hieran beobachten wir den entwickelungsgang der deutschen dichtung: was kunstvolle zier erfundener geschichte vordem war, ist natürliche eigenschaft des wirklichen lebens geworden.

In der gleichen richtung ging auch Johann Georg Jacobi; nur stellt er seine Grazien lieber noch auf idealen boden; er wagt nur eine schule der grazie zu gründen, nicht aber die gereiften schülerinnen das gelernte bethätigen zu lassen. Auch er knüpft wie Gessner an Wieland an. Bei ihm, wie bei Gleim, der ihn zu sich nach Halberstadt gezogen hatte, fanden Wielands „Grazien" die grösste zustimmung[1]).

[1]) Zu der ersten, hier wichtigen dichtungsperiode siehe Ransohoffs dissertation Über J. G. Jacobis jugendwerke, Berlin 1892.

Jacobi ist der hauptvertreter der jüngeren anakreontik und entschieden ihr bedeutendstes poetisches talent. Seine weiche empfindsame seele, die für jeden leisen eindruck empfänglich ist, sein geradezu weibliches gemüt lassen ihn von vornherein besonders geeignet erscheinen für die art der anakreontik, die, bloss äusseres getändel vermeidend, sich der modernen strömung der empfindung öffnet und so die eigentliche poesie der Grazien wird. Gerade die „sanften tugenden“ Burkes, die nun (1764) Kant als wesentlichen bestandteil der anmut erklärt und mit ihr dem weiblichen geschlechte zuschreibt, sind an Jacobis charakter auffällig, und es ist ganz natürlich, dass die anmut seines wesens in seiner dichtung zu tage tritt.

Er hatte daher auch für die lehren Klotzens sehr empfänglich sein müssen, der in kunst und litteratur für das kleine und zierliche eintrat, aus münzen beiträge lieferte zur geschichte der kunst und des geschmackes und über den nutzen und gebrauch der alten geschnittenen steine schrieb. Erich Schmidt hat in seiner charakteristik Klotzens (Lessing [2] I, S. 640 ff.) auf dessen bedeutung für den inneren zusammenhang dieser gaukelnden archäologie und der benachbarten dichtung, der „süssen sinnreichen tändeleien“ dieser steine und liebesgötterchen zarter anakreontiker aufmerksam gemacht. Dieser zusammenhang wird hauptsächlich durch Jacobi hergestellt. Klotz bleibt der hauptkritiker der Halberstädter gruppe, manches von ihren producten erscheint zuerst in der Deutschen bibliothek, in der er stets worte des lobes für seine schützlinge findet, während eine feindliche schrift, wie Bodmers „Von den Grazien des kleinen“ als „niederträchtige broschüre“ gebrandmarkt wird (5. b. 17. st. s. 183). Anderseits vermittelt Klotz den zuhammenhang mit der eigentlichen theorie des anmutbegriffes durch seinen anhänger Justus Riedel und durch seine lobpreisung L. v. Hagedorns, worauf an anderer stelle hingewiesen wurde.

Soweit J. G. Jacobis dichterische thätigkeit für unsere untersuchung in betracht kommt, beschränkt sie sich auf einen verhältnismässig geringen zeitraum. Wenngleich er mit den „Poetischen versuchen“ schon 1764 auf dem büchermarkt erschien, gehört doch erst der Briefwechsel mit Gleim (1768) hierher, „Charmides und Theone oder die sittliche Grazie“ (1773) macht den beschluss. Die übersiedelung nach Düsseldorf (1774) kann als der äussere lebensabschnitt gelten, von dem aus eine neue periode in Jacobis dichtung anhebt.

Eine art entwickelung des Grazienkultus, wie wir sie bei andern

dichtern wahrnehmen konnten, ist bei Jacobi nicht zu beobachten. Das kann nicht wunder nehmen, denn zur zeit seines auftretens hatte dieser kultus seine höhe erreicht; Jacobi fand als ausgebildetes motiv vor, was eine frühere generation mit anlehnung an fremde überlieferung erst zu entwickeln gehabt hatte. Er hat am stärksten unter allen anakreontikern den Grazienkultus betrieben. Immer und überall tritt uns das motiv entgegen, oft ganz formelhaft, zumal in den anrufungen Amors und der Grazien oder der Musen und Grazien, wenngleich diese verbindungen tief im wesen des Grazienmythus begründet sind.

Die namen Grazien und huldgöttinnen gebraucht Jacobi nebeneinander; den ersten zieht er vor. Rücksichten auf den reim mögen für beide mitgewirkt haben; beide stehen fünfmal im reim. Für die wahl der bezeichnung „huldgöttinnen“ können auch metrische rücksichten ausschlaggebend gewesen sein, obwol sie sich auch in prosa findet. Ganz vereinzelt tritt „Charitinnen“ auf, meist im reim. Eine prosastelle hat das alte „huldinnen“. Ich zählte bis 1774: 48 mal Grazien, 22 mal huldgöttinnen, 4 mal Charitinnen, 1 mal huldinnen, eine mit rücksicht auf die geringe anzahl von jahren bedeutende summe von stellen[1]). Dabei ist Charmides und Theone nicht gerechnet, da in diesem Grazienwerk der name natürlich sehr häufig auftritt und es mir zunächst nur darum zu thun ist, die sonstige verwendung des Grazienmotives mit zahlen zu belegen.

Selbstverständlich sind für Jacobi die Grazien töchter der Venus. Der Venus lose töchter I, 64; töchter unsrer Cypria IV, 19; „mehr als alle Reize, die Venus ihren Töchtern gab“ Briefwechsel s. 214. Als drei schwestern werden sie III, 19, Briefwechsel s. 55, 210 bezeichnet; ihre dreizahl ist auch III, 267 betont (Die holden Mädchen, alle drey). Die liebesgötter sind daher ihre brüder.[2]) Von ihren namen erfahren wir III, 279 Aglaia. In passender weise ist III, 16 ein prosaisch-poetisch gehaltenes stück über wahre und falsche grazie „An Aglaia“ überschrieben. In der epistel „An die Gräfinn von ****“ nennt er (s. 11) ausser Aglaia noch Euphrosyne.

Den Grazien sollte, da sie gespielinnen der Venus sind (III, 82), auch Paphos als lieblingsaufenthalt zukommen. Doch sagt Jacobi nichts davon, er spricht nur ganz allgemein von „Wäldern aus

---

[1]) Ich kann mich nur auf den Carlsruher nachdruck 1780 (bei Schmieder) berufen. — Briefwechsel = Briefe von den Herren Gleim und Jacobi, Berlin 1768.

[2]) In dem einzeldruck An die Graefinn von ****, Halberstadt, den 12. Octob. 1769, s. 7.

Cypressen“ (II, 55) als stätte. Da jedoch die Grazien nicht an einen bestimmten aufenthaltsort gebunden sind, finden wir sie auch „in einem Rosenthal“ (An die Gr. ****, s. 6), auf einem „Blumenfeld“ (III, 65), „im stillen Cabinette“ (An die Gr. ****, s. 7).

Für die erscheinung der Grazien ist auch Jacobi von der antiken vorstellungsweise beeinflusst. Diese äussert sich in der oper Die dichter (1772, III, 65): „Hier tanzten um ihr kleines Zelt Die nackten Huldgöttinnen.“ Die vorstellung der nacktheit schimmert auch in den badenden Grazien durch, die in der derselben dichtung (III, 68) noch erwähnt werden: man sah „Grazien in keusche Bäder schlüpfen“. Auch im Briefwechsel s. 319 ist von einem silberteich die rede, „wo nur Grazien sich kühlen“. Dass Jacobi lediglich diese vorstellung hatte, können wir nicht annehmen. Abgesehen davon, dass in Charmides und Theone von der bekleidung die rede ist, und dass auch eine stelle in An Aglaia darauf schliessen lässt, ist die vorstellung der bekleideten Grazien damals schon zu allgemein, um ihm fremd zu sein.

Die Grazien sind auch bei Jacobi jung (III, 277). Er hat das bestreben, sie sinnlich anschaulich zu machen; wir haben sie schon tanzend und in bäder schlüpfend getroffen. Aber eines der wirksamsten mittel vernachlässigt Jacobi, die gelegentliche, passende erwähnung einzelner körperteile. In dieser hinsicht erfahren wir nur, dass eine huldgöttin „An ihrer kleinen Hand Die kleinen Sylben zählte“ (II, 42), sowie dass junge Grazien „Den heiligen Mädchen und den Knaben Mit süssem Vertrauen die Hand gaben“ (III, 277), oder dass blumenbeete unter den händen der Grazien aufblühten (Briefwechsel s. 350).

Dass die Grazien an der wiege eines neugebornen stehen, kommt auch bei Jacobi vor: „Wie Grazien den Amor wiegten Und ihn durch manches Spiel vergnügten“ (I, 43). Um den liebesgott spielend erscheinen die Grazien, Briefe (von Herrn J. G. Jacobi, Berlin 1768) s. 77; „ein angefangnes Spiel vergessend“ II, 55.

An der wiege Amors singen sie wiegenlieder von seinen künftigen thaten (Briefwechsel s. 255). Eine huldgöttin lehrt Amor die ersten töne (Briefwechsel s. 358). Eine Grazie singt auch dem mädchen oder dem dichter an der wiege „in des Lebens ersten Dämmerungen“ (II, 143). Allgemeiner gefasst erscheint ihr gesang Briefe s. 79: „Huldgöttinnen singen Lieder“. Ich erinnere daran, dass Gleim die Grazien nicht singen lässt, wol aber Uz.

Ihr lächeln wird erwähnt III, 279 und Briefwechsel s. 45. Es

wird sogar zum „gelächter", wenn die Grazien den gebundenen Faun an Amors wagen spannen (I, 64). In Charmides und Theone lachen sie an der Wiege (III, 112).

Noch sei hervorgehoben, dass sie auch küssend gedacht sind (mehr als der Kuss einer Huldgöttin Briefwechsel s. 214, Themire küsst wie Huldgöttinnen Briefwechsel s. 323).

Die Grazien sticken schöne blumenketten auf seidene gewänder (An die Gr. ****, s. 7). Das dürfte zurückgehen auf Homer (Il. V, 338), wo sie die ambrosische hülle der Venus gewebt haben: *ἀμβροσίου διὰ πέπλου, ὅν αἱ χάριτες κάμον αὐταί*, was auch bei Jacobi ausgesprochen wird (I, 66): „Der Schönheit heiliges Gewand, Das Huldgöttinnen ihr gewebet."

Sehr gern erscheinen sie nach antikem muster in irgend einer verbindung mit blumen. Wir fanden sie schon auf einem blumenfeld, tanzend in einem rosenthal, blumenbeete zum aufblühen bringend und blumenketten stickend. Sie selbst sind mit rosen geschmückt (I, 46): „Und Dir erschien Melpomene, Gleich einer sanften Grazie, Mit jungen Rosen leicht geschmückt"[1]). Sie schmücken ein mädchen mit blumen (I, 41): „Sie starb im Blumenkranze, Den Grazien ihr aufgesetzt." Sie schmücken auch Apollo (III, 73), ob mit blumen, ist nicht gesagt; der ausdruck „Den Jugend athmenden Apoll Von Grazien geschmücket", kann auch abstrakt gemeint sein. In dem schreiben „An die Gräfinn ****" (s. 3) wird ein marmorsaal erwähnt, den Grazien und liebesgötter immer mit frischen myrten ausschmücken müssen. — Der letzte tag kommt hernieder „von Grazien bekränzt" (Briefe s. 54). Die Grazien besuchen zur rosenzeit das frische grün (III, 19). „Im schönsten Blumenkranze geht Die Tugend unter Charitinnen." (III, 303). Den todesweg selbst schmücken sie (Briefe s. 65): „Allein es streuten Charitinnen Ihm Rosen auf den finstern Pfad."

So recht anschaulich werden die Grazien bei all dieser thätigkeit noch immer nicht. Auch Jacobi muss zu wirklichen mädchen seine zuflucht nehmen, um den Grazien nahe zu kommen. In der „Sommerreise" berichtet er (II, 72) von einer „kleinen, weiblichen Figur": „Nur einige Blumen ins Haar gesteckt hatte das kleine Mädchen, das, mit einem seiner Grösse angemessnen Bündel auf dem Rücken, und einem Stabe in der Hand, neben dem alten Vater, welcher ein

---

[1]) In späterer zeit änderte der dichter „hohe Grazie", „mit jungem Lorbeerreis geschmückt".

abgedankter, verwundeter Soldat war, hergieng, und Almosen holte." Da kommt ihm der gedanke: „So würde, wenn, aus dem Himmel verbannt, er auf der Erde wandern müsste,

Zur artigen Begleiterinn
Die schönste, kleinste Charitinn
Der Gott des Krieges sich erwählen,
Um ihn den Menschen zu empfehlen."

Das mädchen erst bringt ihm die vorstellung der Grazien nahe, und auf diesem umweg erst lernen wir schön, klein und artig als ihre eigenschaften kennen.

Nach höherem masse gebildet erscheint eine andere mädchengestalt, die mit den Grazien in verbindung gebracht wird. Im Lied der Grazien (1770, II, 143) heisst es:

Wenn ein Mädchen, unter seinen Schwestern,
Als die Schönste geht; ihr Busen sanfter schlägt;
Wenn sie hohe Freuden in dem Blicke trägt,
Und die Frevler, welche Tugend lästern,
Durch ein Lächeln widerlegt; . . . .
O dann hat dem Mädchen . . . .
In des Lebens ersten Dämmerungen,
Eine Grazie gesungen.

Was hier am mädchen gepriesen ist, gilt als wirkung der Grazien und darf daher diesen selbst zugeschrieben werden. Wieder ist es bezeichnend, dass die reize des Mädchens zuerst da sind, und zwar in voller bewegung: sie geht als die schönste, ihr busen schlägt sanfter, sie trägt hohe freuden im blicke und widerlegt durch ein lächeln die lästerer der tugend.

Ein wesentlicher unterschied zwischen den Grazien Jacobis und denen Gleims ist, dass ihnen das tändelnde, spielende, der älteren anakreontik gemässe, fast ganz fehlt. Es tritt nur zu tage in einer stelle wie I, 67:

Mit lang umsonst gesuchten Schlüssen
Wälzt er [der weise] die Sorge weg von sich;
Sie fort zu scherzen, fort zu küssen,
Das lehrten Huldgöttinnen Dich.

Jacobis Grazien haben vielmehr den zug des sanften, natürlichen, einfachen. „Sanfte Huldgöttinnen" heissen sie zweimal (Briefe s. 55, 77); Melpomene erscheint I, 46 gleich einer sanften Grazie. Für das einfache, natürliche darf der einfluss Rousseaus nicht übersehen werden, der namentlich in der „Winterreise" zum ausdruck kommt, und über den Ransohoff (a. a. o. s. 42) handelt:

„Sein name steht am eingang dieses abschnittes. Wo die hingabe an die natur gefordert, wo gesundung an ihrem busen verheissen oder gefunden wird, ist Jacobi sein schüler. In Rousseaus geiste werden Bayle, Hume und Helvetius abgelehnt; gegen die aufklärung wird „das system der empfindungen“ geltend gemacht.“

Dadurch wird eine ausdrucksweise nahe gelegt, wie in dem gedichte „An Elisen“ (III, 277):

Diess erste Lächeln war ein Schwur,
Nicht eine der Grazien zu entfernen,
Und, ewig getreu der schönen Natur,
Das reine Leben der Engel zu lernen.

Jacobi tritt für das ungekünstelte, einfache, natürliche ein. Damit ist aber ein anderes eng verbunden, die freie bethätigung menschlicher empfindungen, die sonst durch äussere rücksichten gehemmt wird. So sagt er im „Manuscript“ der Winterreise (II, 80): „Diese [die innersten Empfindungen des Menschen] liegen oft tief unter andern Empfindungen begraben: Rufe du sie hervor, o Natur! In dir ist Wahrheit: du betriegest den nicht, der aus deinem Schoosse hervorgieng. Wohlthätig gegen sich selbst, und gegen alles Mitgeschaffene zu seyn: dies lehrest du jedes Geschöpf.“ Wir sehen, wie das ethische moment wesentlich hereinspielt.

Was hier allgemein vorgetragen wird, bringt „An Aglaia“ (III, 16 ff.) zu den Grazien in beziehung. Jacobi spricht zunächst davon, dass für zwei oder drei wirkliche menschen, die man sieht, einem wieder ein ganzer schwarm von geschöpfen begegne, die marionetten gleichen und „Mit leeren Köpfen, todten Herzen Ergrimmen, küssen, weinen, scherzen.“ Dann sagt er: „Wo bleibt der Nachdruck der Seele, wo die Wärme, die an allen Schönheiten um sich her Teil nimmt? . . . Die besten Empfindungen gehen nach und nach in ein Spielwerk über. Was ist der Liebesgott derer, die von ihm so viel zu erzählen wissen?“ Er nennt ihn ein kleines, lächerliches ding, das statt der hohen fackel zierlich ein wachslicht in den händen trage. Auch ihre Grazien seien nicht besser. Die meisten damen setzten das wesen der göttinnen der anmut in nebengeschäfte, die die Grazien im vorbeigehen verrichten, ohne davon einigen ruhm zu verlangen. Viele machten es noch ärger, und weil sie keine hoffnung hätten, den drei schwestern je zu gleichen, verwandelten sie diese so lange, bis sie sich nach ihnen bequemt hätten. „Unser Wieland möchte sie schwerlich erkennen, und noch weniger ihre Geschichte beschreiben wollen.

Gekleidet nach der Mode, sitzen,
Gehüllt in Bänder und in Spitzen,
Die Töchter unsrer Cypria
Mit aller ihrer Gottheit da;
Besprechen sich von Liebeshändeln,
Und haben Langeweile; tändeln
Mit ihrer eignen Kleinigkeit,
Mit jeder kleinen Herrlichkeit,
Die sich zum Ritter ihnen weiht;
Besuchen nicht zur Rosenzeit
Das frische Grün; entfernen sich
Von Freuden, die zu bürgerlich,
Den Ton der feinen Welt verletzen,
Und Schäfermädchen selbst ergötzen...
Und spotten, wenn, Aglaia, dich
Die Leyer, die kein Wappen schmücket,
In eine schön're Welt entzücket;
Wenn spielend du den Hirtenstab
Ergreifst; dein Auge sanft herab
Auf unsre leichten Scherze blicket;
Wenn du bey zärtlichem Gesang
Der Nachtigallen oft verweilest,
Und jugendlich, mit freyem Gang,
Auf neue Blumenfelder eilest;
Zu denken und zu fühlen wagst,
Gedanken deiner Seele sagst,
Und keinen Höfling leise fragst,
Wie man im Vorgemach empfinde ...'

Hierzu tritt eine andere stelle. Im Sendschreiben an *** spricht er (III, 267 f.) von dem unberufenen sänger der freude:

Der sich in seinen Zirkel
Von lachenden Bilderchen stellt
Und übergoldete Schnirkel
Für Tempelbau der Grazien hält;
Die holden Mädchen alle drey
Sich aus Pariser Püppchen drechselt,
Und jede leere Tändeley
Mit Gnidischem Götterspiel verwechselt;
Der immerdar,
Zum Opfer auf der Musen Altar
Geborgte Kleinigkeiten häufelt;
Der ganz und gar
Von honigsüssen Empfindungen träufelt;
Und der Natur ins Angesicht
Von ihrer schönen Einfalt spricht;
Indess er sich mit bunten Flittern
Gepuderter Schäfer behängt,
Indess er nur mit Furcht und Zittern
An Männerthaten denkt.

Ich habe diese stellen ausführlich citiert, weil sie eine deutliche vorstellung geben, wie bei Jacobi das einfache, ungekünstelte, die „schöne Einfalt“ der natur wesentlich für seinen anmutbegriff und seine Grazienvorstellung ist. Hiemit ist auch „leere Tändelei“ verbannt, während wirkliche empfindung, „Gedanken der Seele“, mit der natürlichkeit untrennbar verbunden bleiben. Jacobi, gefühlsreich und sanft von natur, legt den nun freilich nicht mehr neuen begriff der „empfindung“ im vollen masse seinen Grazien bei.

Es ist klar, dass die einfachheit und natürlichkeit sich auch in den empfindungen, in den bewegungen der seele äussern muss. Hiermit erscheint das naive gegeben. Dem entspricht vollkommen, wenn Jacobi das erste zeitalter der poesie „voll naiver Unschuld“ (III, 63) in folgender weise darstellt (III, 65):

Die Bühne wies ein Blumenfeld,
Gebaut von Schäferinnen:
Hier tanzten, um ihr kleines Zelt,
Die nackten Huldgöttinnen,
Mit jedem Hirtenton vertraut.

Ob die Grazien hier absichtlich nackt erscheinen, um das naive der unschuld zum ausdruck zu bringen, bleibe dahingestellt.

Wenngleich das ethische moment erst in „Charmides und Theone“ so recht heraustritt, finden sich doch auch früher stellen, die ihm zur stütze dienen. Die Grazien lieben das unschuldige mädchen (I, 60):

Und saget noch dem Kinde
Von Grazien geliebt:
Ein Kuss sey keine Sünde,
Wenn ihn die Unschuld giebt.

Im selben gedicht (I, 61) wird der Faun, der die unschuld verfolgt, ein feind der Grazien genannt. Wenn ein mädchen „die Frevler, welche Tugend lästern, Durch ein Lächeln widerlegt“, so ist das, meint Jacobi (II, 143), die Wirkung einer Grazie, die ihm an der wiege gesungen hat. Hier ist die unschuld zur keuschen tugend geworden, und dem entsprechend heisst es III, 68, man sah die Grazien in keusche bäder schlüpfen. In einem brief an Michaelis vom 26. August 1771 nennt er die keuschheit die schönste der Grazien.

Bei all dem haben auch Jacobis Grazien ein frohes, scherzhaftes wesen, nur dass es nicht in tändelei ausartet. „Hat ihren leichten Scherz Aglaja dir gegeben“, fragt der dichter (III, 279); und von „hübschen, jungen Magdalenen“, die sich in ein kloster zurückziehen und „ungeliebt und ungeküsst, Nicht mehr bekannt mit frohen Scherzen“ ihr leben verbringen, sagt er, die liebe zeige sie mit weggewandtem auge den huldgöttinnen (I, 74).

Die verbindung der Grazien mit der liebe, ohne dass hiebei gott Amor genannt wird, ist ebenfalls bemerkenswert. „Dem jungen Mädchen flüsterte die Liebe ins Ohr, sie müsse gefallen. Sie folgt ihrem Beruf, und so knüpfen die Grazien das Band, welches ihr Geschlecht mit dem unsrigen verbindet“ (III, 29). Aus den stellen, in denen Amor mit den Grazien genannt wird, ergibt sich für die art ihres wesentlichen zusammenhanges nichts. Wir haben schon früher einigemale die Grazien an der wiege Amors getroffen, woran hier wieder erinnert sei. Es ist ohne weiteren belang für die art ihres zusammenhangs, wenn wir erfahren (III, 68):

Man sah die guten Kinderchen [liebesgötter]
In Mirthenwälder hüpfen,
Und neben ihnen Grazien
In keusche Bäder schlüpfen.

In ähnlicher weise wird Briefwechsel s. 319 ein silberteich erwähnt, „Wo nur Grazien sich kühlen, Und wo Liebesgötter spielen Mit der kleinen Waldgöttinn.“ Nur ihre zusammengehörigkeit ergiebt

sich daraus; ebenso verhält es sich in stellen wie: „Ist das der Gott [Amor], um den im Kühlen Die sanften Huldgöttinnen spielen?“ (Briefe s. 77), oder: „O ihr, der Huldgöttinnen Rächer, Ihr Krieger mit dem goldnen Köcher“ (I, 63). Ganz formelhaft erscheint die verbindung, wenn es heisst: „dem Freunde aller Grazien und Liebesgötter“ (Briefwechsel s. 15) oder „Ach dem Amor und allen Grazien sey es geklagt!“ (Briefwechsel s. 36).

Auch für das verhältnis der Grazien zu Venus ergiebt sich nicht viel. Ihre eigenschaft als deren begleiterinnen erhellt aus dem verse: „Wie Venus dann, von Grazien umgeben“ (Briefe s. 73). Für eine engere verbindung sprechen auch zwei ähnlich lautende sätze: „Glücklich sind Sie, dass Venus für Sie noch eine Grazie zu den drey Schwestern hinzuschuf“ (Briefwechsel s. 55). „Nächstens fragte ich Chloen, ob sie wohl Huldgöttinn seyn wolte, wann Venus zu den drey Schwestern noch eine vierte hinzuwählte?“ (Briefwechsel s. 210).

Musen und Grazien sind nur äusserlich zusammengebracht. So sagt Jacobi: „Ich sehe die Grazien, die mir lächeln, ich fühle die Gegenwart der Musen“ (Briefwechsel s. 45). „Aber auch ohne ... Arzt werden die Musen und Grazien Sie erhalten“ (ebenda s. 121).

„Hier tanzten, um ihr kleines Zelt,
Die nackten Huldgöttinnen . . . .
Und Tempel wurden aufgebaut
Den holden Pierinnen“ (III, 65).

Oder er erzählt (I, 151) von einer goldenen statue des Bonifacius, aus der ein künstler Camönen und Grazien gemacht habe.

Als eine der ältesten verbindungsformen der Grazien mit den menschen haben wir den vergleich kennen gelernt. Auch bei Jacobi haben wir das schon gefunden, indem ein kleines mädchen in ihm den gedanken an die schönste kleine Charitin erweckt. Ähnlich nennt er seine Elise die schönste der Grazien (III, 279). Ebenso erhebt er die Französin Bouillon direkt zur Grazie, indem er sagt, „bey der Huldgöttinn Bouillon“ (Briefe s. 8). Hingegen ist der vergleich ein anderes mal deutlich: „Das Mädchen, das, gleich einer schlafenden Grazie, da lag“ (Briefe s. 22). Oder der vergleich beschränkt sich bloss auf eine thätigkeit: „Themire küsst wie Huldgöttinnen“ (Briefwechsel s. 323).

Eine weitere verbindung ist es, die Grazien an der wiege eines kindes erscheinen und so bedeutungsvoll für sein ganzes leben sein zu lassen. So haben wir sie an Amors wiege gefunden. Auch dem

mädchen und dem dichter kann an der wiege eine Grazie gesungen haben (II, 143); damit ist die anteilnahme der Grazien am menschen allgemein bezeichnet. Nun ist es von früher bekannt, dass sie sich auf die verschiedensten gebiete beziehen kann, die sich zusammenfassen lassen einerseits als anmut des menschen überhaupt, anderseits als anmut in seiner künstlerischen und wissenschaftlichen thätigkeit. Jacobi sagt darum auch (III, 19): „es haben die Göttinnen der Anmuth auf alles ihren Einfluss, und eigentlich kann ihren Bemühungen nichts zu gering seyn."

Dass die Grazien dem weiblichen geschlechte besonders ihre huld erweisen, ist uns bekannt und findet entsprechende betonung in der theorie Hagedorns und Kants. Sie müssen natürlich an den menschen wirkungen hervorrufen, die ihrem eigenen wesen entsprechen. Gelegentlich ist aber wieder nur ganz allgemein gesagt: „Beschützet von Cytheren, Von Grazien gepflegt" (Briefe s. 91). „Die Schönen, die zur Freundschaft mit den Grazien bestimmt waren" (I, 69). „Und saget noch dem Kinde, Von Grazien geliebt" (I, 60). Das verhältnis erscheint inniger, der verkehr menschlicher, wenn die Grazien das mädchen mit blumen bekränzen: „Sie starb im Blumenkranze, Den Grazien ihr aufgesetzt" (I, 41). Bei andern gelegenheiten tritt die art der einwirkung hervor. Wie die Grazien selbst sanft genannt werden, machen sie auch andere sanft (Briefe s. 66):

Wo, selbst im Munde junger Schönen,
Der zärtlichste von ihren Tönen
So rauh noch wie die Gegend ist;
Da seht ihr einst in Mirthenhainen
Die sanftgewordne Schäferin,
Gelehrt von einer Huldgöttinn,
An einem Venusbilde weinen.

So wirken sie auch, ihrem eigenen wesen entsprechend, sonst ein:

Hat ihren leichten Scherz Aglaja dir gegeben,
Ist ihr Lächeln tief in deine Seele gedrückt?
Haben die Tugenden dein Leben
Mit jedem hohen Reiz geschmückt? (III, 279.)

Ähnlich heisst es an einer anderen stelle: „Die Huldinnen geben süsses Lächeln und süsses Gespräch" (III, 262).

Von dem einfluss, den die Grazien auf die verschiedenen geistigen bethätigungen des menschen nehmen, tritt am stärksten der auf dichtung und philosophie hervor. Auch dies ist in der vorher betrachteten periode der Graziendichtung schon gegeben. Jacobis verdienst ist es wieder, dass er das gegebene lebhaft aufgreift und variiert. Dem dichter hat eine Grazie an der wiege gesungen:

15*

Wenn ein Dichter eine Welt bekehret,
Und die Menschen süssen Frieden lehret,
Süss, wie seiner Leyer Ton (II, 143).

Das wird gleich auf Gleim angewandt (II, 144):

Deines Lebens erste Dämmerungen
Sahen auch die Grazien, o Freund!
Und Dir haben sie, vereint,
Von Unsterblichkeit ein Lied gesungen.

Gleim heisst (Briefwechsel s. 15) freund aller liebesgötter und Grazien. Auch Horaz wird mit namen genannt als von den Grazien begünstigt; sie streuen ihm nach dem tode rosen auf den finstern pfad (Briefe s. 65). Dass Anakreon als dichter der Grazien gilt, spricht Jacobi nicht aus, doch ist klar, dass er diese allgemeine ansicht teilte; damit steht auch in übereinstimmung, dass er die anakreontische dichtung „Spiele der Grazien" nennt (I, 69). Sie ist auch gemeint mit den versen, zu denen eine huldgöttin „An ihrer kleinen Hand Die kleinen Sylben zählte" (II, 42). Ferner wird die Karschin als schülerin der Grazie gepriesen (Briefwechsel s. 334).[1]) Es ist die rede (III, 267) von „jungen Dichtern, welche ... der Griechischen Grazie ihre Leyer gewidmet hätten". Dichter wie Gresset und andere heissen priester, die mit geweihter hand den Grazien ihr opfer bringen. Er selbst scheint sich als dichter in der gunst der Grazien zu fühlen, wenn er sagt (Briefwechsel, s. 45): „Kühn nehm' ich mein Saitenspiel, ich sehe die Grazien, die mir lächeln, ich fühle die Gegenwart der Musen!"

Hier ist auch die einwirkung der Grazien auf die sprache anzuführen, wobei der zusammenhang mit der dichtung deutlich mitspielt:

Allmählich bildeten vereinte Musen sie [die Sprache]
Zur schönsten Harmonie.
Es liessen Grazien sich deutsche Tempel weihen; ...
Es sagt uns seine Tändeleyen
Der Scherz in unsrer Sprache vor (II, 41).

Nur sehr schwach tritt die verbindung der Grazien mit den künsten hervor. III, 40 wird von Friedrich gesagt: „Wenn, mit Gratien vertraut, Er den Künsten Tempel baut." — „An die Gräfinn ****" (s. 5): „Obgleich die Huldgöttinnen hie und da einem Kunstrichter ihr Urtheil selbst in die Feder gesagt haben."

---

[1]) Später ist allerdings daraus geworden: „die Phöbus hoch begeisterte."



Stärker betont ist der zusammenhang mit der philosophie. Doch ist hier „Musarion“ von entschiedenstem einfluss gewesen. Ausdrücklich schliesst sich Jacobi Wielands Grazienphilosophie an: „Vor den Systemen der Philosophen geh' ich vorüber“ (III, 32). Und nachdem er gesagt hat: „Indess fahren Sie, meine Freundinn, fort, denen besseren Seelen, welche gern Ihnen zuhören, die Weisheit unserer Musarion zu predigen,“ giebt er (III, 21) eine ausführliche erklärung dieser weisheit, die ich hierher setzen will:

Die stille Weisheit, ohne Stolz,
An deren Hand sich Liebesgötter freuen,
Der sie, besteckt mit grünen Meyen,
In Tempelchen von Rosenholz
Den Bogen und den Köcher weihen;
Die, feurig ohne Schwärmerey,
Nicht flatterhaft, und dennoch frey,
Wohlthätig unser Herz entzündet;
Mit einem Lächeln oft ergründet,
Was kühner Geister Neid erregt;
Die mit der Wahrheit sich verbindet,
Und ihre goldne Waage trägt,
Den Werth der Dinge ruhig wägt,
Das abgewogne still betrachtet,
Nicht auf Palläste schilt, und Hütten nicht verachtet;
Sich gern zu Leidenden gesellt,
Und Thränen dann für eine Wollust hält;
Doch nicht, mit weibischem Gewimmer
Auf Abentheuer geht; nicht immer
Den Todtenkopf in Rosenlauben stellt;
Bey keuschen Tänzen sich gefällt,
Und Freudentage schon sich auf die Zukunft webet;
Nur eine matte Dämmerung
In schwarzen Nächten sieht, wofür der Pöbel bebet;
Und wenn sich mit vermessenem Schwung
Ein Irrgeist höher noch, als die Natur erhebet,
Mit leisem Flügel zwar in reinen Lüften schwebet,
Doch immer einen Blick dem Himmel, den sie liebt,
Und einen Blick der Erde giebt.

„Musarions“ weisheit hat sich Jacobi hier seinem wesen entsprechend gestaltet; es ist vor allem mehr gefühl und empfindsamkeit hineingekommen, als sich in Wielands dichtung äussert.

Aber ganz abgesehen von dieser einwirkung der „Musarion“ ergiebt sich die verbindung der Grazien mit der philosophie, der weisheit, ganz von selbst, denn beide haben denselben grundzug ihres wesens. Wie die Grazien natur sind, ungekünstelte einfachheit, so ist es auch die wahre weisheit. Sie ist (II, 144): „Voller Einfalt, so wie die Natur, Wie der Himmel, rein, und lachend, wie die Flur.“ Es sei die weisheit der französischen Anakreontiker, „die von Vorurtheilen frey, Der einzigen Natur getreu, In Lust und Freude sich verbanden, Im Epicur den Weisen fanden“ (I, 4). Natur vertritt bei Jacobi die stelle der aurea mediocritas des Horaz, die für Uz den grundstock seiner lebensweisheit und seiner Grazie bildete. Das element des heiteren, des lachenden, der lust und freude, ist mit der reinen natur wesentlich verbunden. Natur-

gemäss ist das leben, wenn die handlungen mit den innersten empfindungen übereinstimmen; daraus entspringt ruhe und glück (II, 30, Winterreise). So ist die „gütige natur“ spenderin der allgemeinen freude (II, 31).

Die Grazien erscheinen demnach folgerichtig als vertreterinnen wahrer lebensweisheit. „Damals [zur zeit der Griechen] war jeder Weiser auch ein Freund der Grazien“ (I, 153). Die Grazien und liebesgötter „weihten sich des Jünglings Herz Und lehrten, unbereuten Scherz An hohe Weisheit knüpfen“ (III, 68). Ähnlich ist der gedanke an einer anderen stelle (Briefe s. 50). Nur erscheint hier die philosophie nicht schon ursprünglich als Grazienphilosophie, sondern wird erst durch die Grazien dazu:

Ja, Freund, in Deinem Sans Souci,
Wo, bey der Musen Harmonie,
Die finstere Philosophie
An Lied, und Scherz, und Kuss gewöhnet,
Mit Huldgöttinnen sich versöhnet.

Freilich, wo das glück des weisen dem eines mädchens entgegengestellt wird (I, 67), heisst es:

Mit lang umsonst gesuchten Schlüssen
Wälzt er die Sorge weg von sich;
Sie fort zu scherzen, fort zu küssen,
Dies lehrten Huldgöttinnen Dich.

Der anscheinende widerspruch, dass einmal weisheit und Grazien übereinstimmend, ein anderes mal sich entgegenstehend gedacht werden, löst sich darin, dass finstere philosophie und sorgende weisheit nicht die lachende, naturgemässe weisheit ist, die von Jacobi als wahre gepriesen wird.

Seine eigene moral ist:

Im Schatten hangender Ruinen
So treu den Grazien zu dienen,
Wie da, wo stiller Haine Nacht
Sich Cypria zum Tempel macht (I, 143).

Einer eigenen betrachtung wollen wir nun das werk unterziehen, das, wie schon erwähnt, am ende der ersten dichterperiode Jacobis steht. Es ist „Charmides und Theone, oder die Sittliche Grazie“, in zwei büchern, zuerst erschienen im Deutschen Mercur, 1773, 1, 72 ff. Es ist zweifellos durch Wielands „Musarion“ und „Grazien“ hervorgerufen worden. Wie Musarion hat es einen nebentitel, der die beziehung auf die Grazien enthält; wie Musarion und Die Grazien

ist es in bücher eingeteilt. Sollte das eine werk eine den Grazien entsprechende lebensweisheit veranschaulichen, das andere die „geschichte“ der Grazien geben, so unternimmt Jacobis werk, die erziehung der jugend zur anmut, zur sittlichen grazie zu entwerfen. Schon das wort sittliche grazie ist Wieland-Shaftesburyschen ursprungs.

Charmides und Theone ist in prosa abgefasst, mit eingelegten gesängen. Der inhalt ist folgender. Die einwohner der insel Cypern sind entartet in ihrem kultus der Venus und der Grazien. „Mädchen und Jünglinge verlangten von der Göttinn nichts, als Küsse; von den Grazien nichts als äussere Lieblichkeit: Süsse Gespräche, lokende Winke, gefälligen Putz, und Anmuth in der nachlässigsten Bewegung ihrer Glieder.“ Charmides aber, der sohn des bildhauers Callias, der in einem verlassenen hain eine bildsäule der himmlischen Venus mit einer Grazie gefunden hat, weiht sich diesen reineren gottheiten. In einem mädchen, Theone, findet er endlich seine Grazie. Er sieht sie bei einem feste in der rosenzeit. Aber erst nach fünf jahren führt sie das schicksal in keuscher liebe zusammen. Charmides und Theone stiften nun eine „Schule der Grazien“, in der junge mädchen zu sittlicher anmut herangezogen werden.

Die Grazien gelten in Charmides und Theone als „der Venus liebliche Töchter“ (III, 149), als „Begleiterinnen der Venus“ (III, 79) als ihre gespielinnen (III, 82). Zugleich für ihre äussere erscheinung wie für ihr wesen von bedeutung ist die schilderung zu beginn (III, 79): „Drey gutherzige, freundliche Kinder, lieblich in allem, was sie thaten; sie mochten sich ins Gras lagern, oder über die Wiese laufen; oder reden oder singen; oder eine Freundinn umarmen; oder den einen Jüngling anlächeln, dem andern entfliehen; einer Gespielinn bey ihrer Arbeit helfen, oder zum Feste sie anputzen; im Schatten der Bäume sich haschen, oder die Hand auf den Altar legen; immer lieblich, und doch so, dass man es ihnen mit weniger Mühe nachzumachen glaubte.“ Das bemerkenswerte an dieser schilderung ist, dass das liebliche in keiner weise durch beschreibung deutlich gemacht werden soll, sondern nur durch handlung, bewegung, und so treten die Grazien in sinnlich anschaulicher weise in erscheinung. Der ausdruck „drey gutherzige, freundliche Kinder“ ist entschieden ein nachklang aus Wielands „Grazien“. Gutherzigkeit, freundlichkeit, lieblichkeit sind also grundzüge ihres wesens. Sie werden als kinder bezeichnet, womit wol, wie bei Wieland, das alter des überganges vom kinde zur jungfrau gemeint ist; wir haben

gesehen, dass dieser zug aus der französischen in die deutsche litteratur gedrungen ist. Dass man ihnen alles mit weniger mühe nachzumachen glaubte, bezeichnet die geforderte natürlichkeit und ungezwungenheit der bewegungen.

Ein weiterer aufschluss über die erscheinung der Grazien wird durch die bildsäule gegeben, die Charmides im hain entdeckt. Es heisst da (III, 83): „In dem Schleyer der Grazie keine wollüstige Falte; nichts üppiges in ihren Haarlocken; zwey Rosenknospen ihr ganzer Putz. Ein wenig vor sich hingebeugt, schlug sie die Augen nieder, als ob der Antrag, ihre Göttinn verschönern zu sollen, sie beschämte.“ Der enge zusammenhang von äusserer erscheinung und innerem wesen tritt hier deutlich hervor; und ähnlich wird von der lebensweise der die Grazien verehrenden mädchen gesagt (III, 80): „Tänze, wie jedes Hirtenmädchen sie tanzen kann; Gesänge ohne Kunst; aber zugleich ein keusches Gewand, ein bescheidener Haarputz, die Farbe der Schaamhaftigkeit, sittsame Blicke, der leise Ton einer Jungfrau, der Gang einer Priesterinn, die etwas heiliges trägt, und unter anständigen, noch nicht aufs höchste verfeinerten Geberden und Bewegungen des Körpers, im Innersten das ganze liebliche Wesen der Grazien.“

Namentlich aus der letzten stelle ergiebt sich einfache, natürliche bewegung als wesentlich für die anmut; und das moment der bewegung liegt ebenso in der ein wenig vor sich hingebeugten Grazie, die die augen niederschlägt. Das natürliche, kunstlose, auf das Jacobi besonderes gewicht legt, zeigt sich auch in der erscheinung, in gewand und schleier, in den haaren mit dem rosenschmuck, in den tänzen, in den „Gesängen ohne Kunst“. Derselbe gedanke kommt noch einmal zum ausdruck in der beschreibung der Grazien, die Charmides gemeisselt hat; an ihnen wird das wesen der Grazien also erläutert (III, 127): „An allen dreyen sind Haarlocken, Gewand und Gürtel anmuthig, wie sie selbst, voll Einfalt ohne Vernachlässigung; ein Schmuck der Natur.“

Als ein zweites hauptelement der Grazien tritt in den angeführten stellen die sittsamkeit, keuschheit hervor, auf die der titel „sittliche Grazie“ schon hinweist. So wird auch die Grazie des hains „schamhafte Grazie“ genannt. Es ist klar, dass Theone, die das ebenbild der Grazien ist, denselben zug empfindlicher keuschheit aufweist.

Diese beziehung der Grazien zur schamhaftigkeit und unschuld ist noch in einigen anderen stellen zu beachten:

Ach! ein ungetreues Lächeln,
Das nicht Huldgöttinnen weihn,
Kann der Tod der Unschuld seyn (III, 106).
Und sie [die Grazien] prüfen hier dein Leben,
Ob es lauter Unschuld war (III, 111).
Ihr, der Unschuld Führerinnen! (III, 154.)

„Bey deinen Göttinnen [den Grazien] . . . helfen weder Opfer, noch Blumenkränze, wenn sie nicht ein schaamhaftes Mädchen bringt." (III, 114.)

Das gleich zu beginn angeschlagene motiv der gutherzigkeit kehrt wieder in der Grazienstatue des Charmides, und zwar bei der ältesten der göttinnen. Es lautet hier (III, 127): „Die älteste der Grazien stützt sich auf den Altar wie eine Gespielinn der übrigen Götter; und ruht mit dem Bewustseyn, dass die Thaten, wovon sie ermüdet ist, gut waren. Die zwote naht sich ihrer Schwester mit einer zärtlichen Besorgniss, die Ruhe derselben zu unterbrechen; jedoch mit einem gleich zärtlichen Verlangen, in ihrer Gesellschaft zu seyn, und vielleicht das Vergnügen eines Festes mit ihr zu theilen. Die jüngste tanzt voran; aber Auge, Stirn, und das Lächeln ihres Mundes verrathen, so wie jede Wendung von ihr, eine gemässigte Freude. So freut sich die Unschuld, welche nichts zu besorgen hat." Herzensgüte, unschuld, zärtlichkeit, gemässigte freude ergeben sich aus dieser schilderung als das wesen der Grazien, übereinstimmend mit dem vorher gefundenen.

Wenn auch in Charmides und Theone genauer auf diese züge eingegangen wird als in den früheren gedichten Jacobis, so ist doch leicht zu sehen, dass eine änderung in der vorstellung nicht stattgefunden hat. Wir könnten vielleicht nicht einmal sagen, eine ausbildung und vertiefung, denn die grundzüge waren schon gegeben und die genauere ausführung beruht darauf, dass das ganze werk von der sittlichen Grazie handelt.

Eine erweiterung der gewonnenen vorstellung wird durch die verbindung mit Venus und durch die erläuternden stellen dazu gegeben. Als liebliche töchter und gespielinnen der Venus sind die Grazien schon bekannt; ebenso wissen wir von der statue im hain, die Venus und eine Grazie darstellt, mit einer inschrift am fussgestell: Der himmlischen Venus. Die erklärung dazu wird III, 125 gegeben: „Schönheit kömmt von dem hohen Zevs; aber dass die Schönheit gefalle, das ist ein Werk der Grazien. Von dem Lieblichen, das die Grazien geben, haben die Sänger aller Zeiten ge-

sungen, und die Weisen gerühmt; Was aber dieses Liebliche sey, das kann die Zunge der Menschen nicht aussprechen.“ Dazu kommt noch III, 128: „Glaube mir, gutes Mädchen, keine Schönheit des Körpers gefällt, wenn die Seele nicht schön ist. Die Augen mögen noch so freundlich, die Wangen noch so lächelnd, jedes Glied noch so geübt seyn, mit eignem Reitze sich zu bewegen: überall fehlt es an Wahrheit, wenn nicht eine freundliche, lächelnde, reitzende Seele die Augen, die Wangen und die Glieder belebt.“

Ransohoff (a. a. o. s. 57) möchte diese übersinnliche deutung auf Winckelmann zurückführen, der sie neun jahre zuvor (in der Geschichte der kunst) den Deutschen gebracht habe. Daran ist nur richtig, dass Winckelmann in der eigentlichen theorie das seelische element in Deutschland wol zuerst berührt hat, aber schon 1759 in seiner abhandlung Von der grazie in den werken der kunst. Auf die Geschichte der kunst trifft die behauptung nicht zu, weil zwei jahre zuvor Hagedorns betrachtungen erschienen waren, die eine seelische deutung enthalten. Ausserdem ist ja schon viel früher der begriff der schönen seele und der sittlichen grazie in die deutsche dichtung eingedrungen. Ein direkter oder indirekter einfluss kann ja da sein, darf aber nicht überschätzt werden; denn die Grazien Jacobis sind ganz andere als die Winckelmanns. Jacobi fand bei Wieland mehr und seiner anschauungsweise entsprechenderes als bei jenem.

Auch im folgenden verfällt Ransohoff einem irrtum. Jacobi setzt die Grazie des haines, die Grazie des Charmides der anschauung der bewohner Cyperns entgegen, die von den Grazien bloss äussere lieblichkeit verlangen. Ransohoff stellt dies auf gleiche stufe mit Winckelmanns zweiteilung der grazie, ohne den wesentlichen unterschied zu bemerken, der dies unmöglich macht. Jacobi hat keine zweiteilung, sondern stellt die wahre, sittliche grazie der falschen gegenüber, die zwar äusserlich lieblich ist, aber dem wesen nach zügellos statt keusch, wild-lustig statt gemässigt-fröhlich. Winckelmanns zweite grazie hält sich immer auf idealer höhe und ist grundverschieden von der falschen grazie Jacobis. Eher kann wieder auf Wieland hingewiesen werden. Selbstverständlich entfällt auch die vermutung, dass Jacobi die umrisse seiner erzählung von Winckelmann genommen habe. —

Eine verbindung der Grazien mit Amor kommt in Charmides und Theone nur insofern zum ausdruck als die Grazien die gefährtinnen der liebe genannt werden (III, 141).

Für ihre beziehungen zu den menschen ergibt sich nicht viel neues. Sie lachen an der wiege des jünglings und bewachen sein reines herz (III, 112). Bemerkenswert ist bloss, dass ein jüngling unter den schutz der Grazien gestellt wird; wenn sonst das männliche geschlecht so geschützt wird, handelt es sich meist um einen dichter oder künstler, nicht aber um einen mann, rein als mensch betrachtet. Denn die grazie ist auch für Jacobi meist weiblich; und es entspricht nur dem weiblich sanften gemüte Jacobis, wenn er den jüngling in dieser weise den Grazien nahe bringt. Charmides selbst trägt ganz diesen weiblich sanften charakter; auch er untersteht den Grazien: „Guter Charmides! Bitte die Grazien, dass der Schmerz deine Seele zur Sanftmuth bilde“ (III, 88). Von einem anderen wird gesagt (III, 149): „O! der Venus liebliche Töchter Warfen um den Jüngling ihren Glanz.“ Und die drei jünglinge, die Charmides begegnen, die nachkommen von geweihten der himmlischen Venus, sollen offenbar männliche gegenbilder der Grazien sein.

In Charmides und Theone treten die menschen mit den Grazien wie mit anderen gottheiten durch opfer in verbindung. Ein einfacher rasenaltar ist ihnen errichtet. Aber opfer und blumenkränze helfen nur, wenn sie ein schamhaftes mädchen bringt (III, 114). Die Grazien prüfen das leben, ob es lauter unschuld war (III, 111). Für die unschuld aber ergeht die bitte: „Schützt, ihr Huldgöttinnen, sie“ (III, 107). Und es gelten für ein mädchen, das wie Theone ganz die züge, den überirdischen reiz der Grazien trägt, die verse (III, 105): „In dem Thal, wo sie gesessen, War die Liebe nie vermessen; Stolze Jugend war verzagt.“ Bei einem solchen mädchen äussert sich der einfluss der Grazien so, dass gesagt werden kann (III, 114): „Die Gottheit der Grazien ist in deiner Seele, sie redet von deinen Lippen.“

Der grundgedanke von Charmides und Theone ist, wie wir wissen, die erziehung zur sittlichen grazie. Der gedanke lag nicht so fern. Schon Shaftesbury verlangt die erziehung zur anmut im „Advice to an author“, wobei nur die anmut der körperlichen bewegungen behandelt wird. Winckelmann sagt in seiner abhandlung Von der grazie in den werken der kunst, sie bilde sich durch erziehung und überlegung. Er verlangt aber, dass von natur aus eine fähigkeit dazu da sei; Shaftesbury äussert sich darüber nicht, doch ist dies auch bei ihm vorauszusetzen. Die natürlichkeit der anmut braucht dadurch nicht beeinträchtigt zu werden, wenn nur die erziehung der natur rechnung trägt, naturgemäss ist.

Hier berührt sich Jacobi mit einer lebhaften strömung der zeit, der pädagogischen. Eine folge der aufklärung und des naturevangeliums, dessen einfluss auf Jacobi so deutlich ist, war das streben nach einer reformierung des unterrichts und der erziehung, das streben nach heranbildung der kommenden geschlechter zu einem reinen menschendasein. Die pädagogischen fragen drangen in weitere kreise und beschäftigten hervorragende männer verschiedener geistesrichtungen. Das allgemeine ziel der neuen erziehungsweise liegt vorgezeichnet in den worten Isaak Iselins (Vermischte schriften, 1770, b. 2, s. 77): „Die glückseligkeit und die würde des menschen bestehen darin, dass er so viel gutes thue und dass er so viel grosses und schönes denke, als seine fähigkeiten und seine umstände ihm erlauben. Ihn hiezu anführen, ihn vorbereiten seiner grossen bestimmung zu entsprechen, ihn lehren ein mensch zu sein, dieses ist ihn erziehen; und dieses ist die grösste wolthat, welche der mensch dem menschen gewähren kann.“ Das ist ein satz, der in seiner allgemeinen fassung für Charmides und Theone vollständige geltung hat. Auch die grazienschule des Charmides und der Theone bezweckt, durch die erziehung zum guten und schönen den menschen menschlich zu machen. Selbstverständlich ist dieser allgemeine grundsatz den verhältnissen angepasst, die in Jacobis dichtung vorwalten.

Der unterricht in der grazienschule bildet den körper und die seele. In letzterer hinsicht heisst es: „Der Lehrer und die Lehrerinn predigten nicht sowohl den Reitz der Tugend, als dass sie aus ihrer eignen Seele diesen Reiz in die kleinen Seelen ihrer Gespielinnen übergehen liessen. Alles um die Mädchen herum war gefällig und schön; sie gewöhnten sich daran; ihren Herzen war so wohl dabey, dass sie traurig wurden, sobald etwas nicht gefällig und nicht schön war.“ (III, 121). Die körperliche bildung geschieht durch „Unterricht im Tanzen, Singen und Flötenspielen, wodurch von Tag zu Tage der Körper geschmeidiger, das Herz biegsamer, die Seele heiterer, und der Geist mehr zu den Eindrücken des Schönen gestimmet wurde“ (III, 122.) An den mädchen, die Theone schon zuvor erzogen hat, wird gerühmt „häussliche Gefälligkeit, Eintracht untereinander, und ein lenksames Herz“ (III, 118); damit ist ein „Ansehen von Heiligkeit oder stiller Unschuld“ (III, 119) verbunden. Die erziehung zum guten und schönen trägt in hohem masse den charakter der gefühlsschwelgerei, die die zeit beherrscht und namentlich in Jacobis seele volltönenden nachhall findet. Er strebt nach sanft bewegter, zärtlicher anmut in der erziehung. Oft spielen thränen eine rolle.

„Keine Blume hätten sie [die mädchen] muthwillig zerrissen, kein Würmchen, das an der Sonne lag, in seiner Ruhe gestört.“ Das vereint sich dennoch mit heiterem, fröhlichem wesen. „Ein lachender Blick, ein freundliches Wort von andern Mädchen, und der Kuss einer Vertrauten war ihnen mehr, als das liebste Spiel“ (III, 121).

Es ist ein beweis für die macht, mit der die grazienidee in das ganze denken und fühlen der gebildeten klassen eingedrungen war, dass die verschiedensten gebiete des geistigen lebens sich ihr anpassen müssen. Und das ist keine blosse nachempfindung des altertums. Von diesem war wol der anstoss ausgegangen; es kannte den einfluss der Grazien auf dichtung, kunst, philosophie. Aber der einfluss auf die philosophie z. b. war, wie ich schon hervorhob, anders gedacht. Man fand in der philosophie eines Sokrates, eines Plato grazie; man fand sie in der anmut der gedanken und in der anmut ihrer äusserung. Die moderne Grazienphilosophie geht auf Epikur zurück, ist erst spät mit den Grazien in verbindung gesetzt worden, und von anderen gesichtspunkten aus.

So ist auch die grazienschule ein ganz moderner gedanke. Eine neue, grosse idee, die pädagogik, erfasste die geister, und auch sie musste sich im kopfe Jacobis den Grazien unterwerfen.[1]) —

Bei dem engen freundschaftsverhältnis, in dem Jacobi zu Gleim stand, läge der gedanke nahe, hinsichtlich der Grazien eine beeinflussung Jacobis durch den älteren Gleim anzunehmen. Doch stimmt dies ebensowenig wie bei Uz. Abgesehen davon, dass die Grazien bei Gleim überhaupt keine besonders grosse rolle spielen, fehlt gerade der wesentliche zug der Grazien Gleims, das spielerische, tändelnde, denen Jacobis. Eher lässt sich umgekehrt eine einwirkung Jacobis auf Gleim in bezug auf die seelische erfassung der Grazien vermuten.

Gewiss ist Jacobi von Wieland abhängig. Diese abhängigkeit zeigt sich in der ganzen auffassung, lässt sich aber weniger in einzelheiten feststellen, obwol ich gelegentlich auf solche aufmerksam machte. In der Grazienstatue des Charmides scheint mir das Grazienbild des „Theages“ nachzuwirken. Eben Charmides und Theone erinnert der ganzen tendenz nach an Wieland. Dieser hatte Shaftesburys begriffe der sittlichen grazie (moral graces) und der aus dem

---

[1]) Die äussere anregung dazu mag übrigens der von Jacobi an Gleim geschickte stich gegeben haben, auf dem Amor als lehrer der Grazien dargestellt war; s. o. s. 109.

Plato neubelebten höchsten, himmlischen schönheit am nachdrücklichsten in die deutsche dichtung eingeführt, und es ist kein Zweifel, dass Jacobi, der Wielands schriften kannte, auch ihrem einfluss unterworfen war. Ich möchte hiefür ein merkmal anführen, das mir immerhin beachtenswert erscheint, wenn ihm auch nicht zu grosses gewicht zukommen dürfte. Es ist der häufige gebrauch des wortes anmut (anmutig) statt des in der anakreontik sonst beliebten ausdruckes reiz. Die Grazien werden göttinnen der anmut genannt (III, 19). Ich habe an anderer stelle bemerkt, dass Wieland zuerst den ausdruck anmut lebhaft aufnimmt, zur bezeichnung der grazie verwendet und besonders seelische auffassung damit verbindet. Eine nachwirkung Wielands liegt höchst wahrscheinlich vor.

Andrerseits ist es nicht ausgeschlossen, dass Wieland auch Jacobis einwirkung erfuhr. Mit dem umschwung, der in Wielands dichtung eingetreten war, hatten auch seine Grazien sich zum teil geändert und viel von französischem wesen angenommen, wobei zwar das seelische der anmut bewahrt blieb, immerhin aber einige züge zurückgedrängt wurden. Es ist nun möglich, dass Wieland durch Jacobi wieder zur grösseren betonung der „sanftheit“ und „unschuld“ veranlasst wurde, die für Jacobi bezeichnend sind und auch in Wielands „Grazien“ stärker hervortreten; im vorwort zu diesem werke sind ja Jacobi und Gleim rühmend als dichter der Grazien genannt.

Hier sei jener schon erwähnten schrift gedacht, mit der 1769 von seite der Schweizer ein vorstoss gegen die poesie und philosophie der Grazien geschah, Bodmers Von den grazien des kleinen[1]. Sie richtet sich im besonderen gegen den Briefwechsel zwischen Gleim und Jacobi und gegen Wieland. Wie Breitinger schon 1740 in der Critischen dichtkunst zur erklärung des „artigen“ mit berufung auf Aristoteles vom kleinen ausging, sucht auch Bodmer darin das wesen der anmut. „Ueber das kleine in der körperlichen und sittlichen Welt sind geheime Reize ausgestreut, welche auf das menschliche Gemüth die angenehmsten Eindrücke thun“ (s. 3). Ein jeder rede von grazie der verse und der prosa und keiner habe noch zu sagen gewusst, dass sie in dem kleinen der worte, der versart, der sachen, der personen und der gedanken liege (s. 4). Die bedeutung

---

[1]) Von den Grazien des Kleinen. In der Schweiz. MDCCLXIX. Im Namen und zum Besten der Anakreontchen. — Ich benutze excerpte, die Seuffert nach einem von Bodmers hand am rande korrigierten exemplare machte und mir zur verfügung stellte.



der diminutivworte erkennt Bodmer sehr richtig. Er stellt den worten lachen, streichen, fachen, sausen gegenüber lächeln, streicheln, fächeln, säuseln. Er vergleicht dann den anakreontischen vers mit dem hexameter in bezug auf die grazie. Die kleinheit der liebesgötter wird herangezogen und darauf hingewiesen, dass die anakreontische poesie statt grosser ströme wie Nil, Donau oder statt des meeres den Schmerlenbach biete.

Trotz der einseitigkeit von Bodmers ansicht, die alles aus dem kleinen erklären will, hat er sich so weit zutreffend ausgesprochen. Aber das ungenügende zeigt sich, wenn er auch die sittliche grazie als das sittlich kleine hinstellt, das sich leicht mit dem körperlich kleinen paare. „Die Weisheit, die Grazien über ein Gedicht streut, begeistert sich von dem Busen der Mädchen. Dieser ist für den Poeten das grösste von allen Dingen, das Werk über dessen Anblik die Engel die Flügel schlagen, das gröste Thema das in allen (!) Menschen, in aller Engel Zungen noch gesungen worden" (s. 15f.). Doch werde noch ein grösseres meisterstück der natur besungen:

Was unverhofft erblikt, die weisesten bethört,
Wovon uns Lucian den lächelnden Contour
An jeder Venus preist, die man zu Gnid verehrt,
Was einen Tempel hatt' im alten Griechenland.

Nach der bemerkung, dass alle grazien des kleinen sich im tändelnden versammeln, macht er ausfälle gegen Gleim-Jacobis Briefwechsel und gegen das entsittlichende der anakreontischen poesie. Dank den deutschen Gressets, die unsere deutschen mädchen von strenger mutterzucht entwöhnt haben, habe man ursache zu hoffen, dass bald die letzte schranke falle und schande und unehre nicht mehr mit unkeuschheit verbunden sei. Mit einer bekämpfung der „Musarion" schliesst die schrift (s. 21f.): „Denn was ist diese Philosophie der Grazien anders als ‚Die Künste, die Ovid in ein System gebracht, Die kleinen Wendungen, der Wollust kleine Schwünge', womit eine Cokette den Zeno, und den Pythagoras und den Plato in Silenen, Corybanten, Bacchanten, und Geisterseher, umgebildet, den einen zu einer Metze ins Bett, den andern in einen Stall gebracht hat? Und eben diese Philosophie der Grazien ist zugleich die Grazie der Philosophie. Wie unglüklich wären beide diese Grazien und ihre Philosophie verschwunden, wenn der Poet nicht Theophron zum Silen und nicht den [del. Bodmer] Cleanthen zum Vieh hinabgesezt hätte!"

So erscheinen dem voreingenommenen auge Bodmers die Grazien

in der ausbildung, die sie bei ihren bedeutendsten dichterischen vertretern gewonnen hatten, geradezu als symbol der unsittlichkeit. Dennoch konnten von anderer seite Jacobis Grazien im direkten gegensatze als zeichen sittlichen strebens auf den schild gehoben werden. Vom jahre 1774 an erschien in Halle (bei J. J. Gebauers Witwe und Joh. Jac. Gebauer) „Die Akademie der Grazien. Eine Wochenschrift zur Unterhaltung des schönen Geschlechts." In der einleitung (1. teil 1. st. s. 13ff.) wird gesagt: „Akademie der Grazien drückt die ganze Bestimmung und die Façon unsrer Arbeiten aus, die wir zu erreichen wünschen, und, wofern uns die Grazien nicht ungünstig sind, auch erreichen werden. Wenn Charmides und Theone, nach der Erzählung unsers liebenswürdigen Dichters Jacobi, ihre Schülerinnen den Grazien einweihten, nachdem sie vorher neben der sittlichsten Erziehung, im Tanzen, Singen und Flötenspielen Unterricht genossen hatten, so wurde vorher im Tanzen und Flötenspielen eine Probe von den Schülerinnen abgelegt, und dabey folgendes Lied gesungen (folgt das lied: Flötenspielerin! aus Charmides und Theone). Dieser sittlichen Grazie, die der Schönheit der Tugend vorsteht, deren himmlische Übereinstimmung in diesen unvergleichlichen geistvollen Strophen so lebendig geschildert wird, opfern wir beym Anfange unsrer Bemühungen; deren Früchte nur ihr zugehören!" (Darauf folgen drei strophen in demselben versmass wie das citierte lied Jacobis, beginnend: „Sanfte Huldgöttin!" „Freudenschöpferin!" „Hohe Charitin!")

So grundverschiedene urteile wurden ermöglicht durch den gesamteindruck von Jacobis dichtung. Durch die berührung mit der anakreontik war manches leichtere an ihm haften geblieben, auch ein gelegentliches kokettieren mit sinnlichen reizen, wie es zum handwerkszeug der anakreontik gehörte. Das ist ihm aber eigentlich fremd. So tritt denn das sinnliche nur vereinzelt hervor, im gegensatz zu Gleim. Schon in der Winterreise ist dann mancher anakreontische flitter abgefallen, sodass gefühl und empfindsamkeit zu ungehindertem durchbruch kommen, unter deren zeichen in vollstem masse Charmides und Theone steht.

Die erziehung der Jacobischen schule der sittlichen grazie ging in ihrer einfachsten form auf die gewöhnung kleiner mädchen zu häuslicher gefälligkeit und eintracht unter einander und auf lenksamkeit des herzens; in der höheren stufe auf „richtige ordnung der gedanken und empfindungen des guten und schönen." Die schönheit der seele, zu der sie gebildet werden sollen, äussert sich darin, dass

im innersten allzeit friede, wolthätigkeit und stilles entzücken herrscht; ein mehr beschauliches als aktives leben.

Man wird die verwandtschaft von Jacobis ansichten mit einzelnen gedanken in Schillers abhandlung Über anmut nicht verkennen; im wesentlichen aber hat Schiller wege anderer richtung und zu anderem ziele in seiner kritischen untersuchung eingeschlagen. Dagegen knüpft Herder an Jacobi deutlicher an, und es sieht in mancher einzelnen bemerkung so aus, als ob er mit seinem „Fest der Grazien" (Werke 18, 464ff.) eine berichtigung oder verbesserung der lehre des herausgebers eben der Horen beabsichtigt hätte, für die er die halbkünstlerische erörterung niederschrieb.

Herder führt in einen familienkreis[1]), in dem kinder „ein Fest des Genius dieser Familien, ein Fest der sittlichen Grazie" feiern. Gross und klein freuen sich über ihr thätiges zusammenleben in sittlicher bildung. Ist es nicht, als ob die kinder durch die schule Theones gegangen wären? Auch in Herders scene findet sich wie bei Jacobi ein „kleiner verborgener Tempel", in welchem drei bekleidete Grazien stehen. Und wolwollen, dankbarkeit, freude heissen diese göttinnen; sie wirken zusammenstimmung der gemüter zu häuslicher vertraulichkeit, ein dankbares gemeinschaftliches empfangen und geben, eine freudige thätigkeit im fortwirken mit und zu einander oder thätige liebe. So sind auch für Jacobi häusliche gefälligkeit, eintracht, wolthun, treue die segnungen der Grazien nur dass er weniger als der prediger praktischer ethik auf eine erziehung zur that hinstrebt. Noch eines, die dankbarkeit, fügt Herder hinzu: er findet auch diesen begriff in den worten χάρις und gratia überliefert; und er scheint sich bewusst zu sein, dass er damit etwas nach dem 17. jahrhundert in Deutschland vergessenes (vgl. aber Les Graces oben s. 199) in erinnerung bringt, denn er weilt hiebei besonders lange, wozu ihn allerdings nebenher auch eine persönlich zugespitzte absicht veranlasst haben könnte. Zum schlusse setzt er eine grössere anmerkung, worin er den bedeutungswandel des wortes χάρις zu fixieren sucht und der überlieferung der Charitenfiguren nachgeht. Wie sehr die ganze betrachtungsweise, dieses ausdeuten eines alten mythus zu modernster sittenlehre dem damaligen wesen Herders entspricht, ist aus den Paramythien und anderem zur genüge bekannt. Die Graziengestalten haben dabei nichts gewonnen, ja in so lehrreicher auffassung vorschwebend

[1]) Nach Hayms vermutung 2, 610 schwebt der Pempelforter kreis Fritz Heinrich Jacobis vor, also die verwandtschaft des dichters der sittlichen Grazie.





mussten sie für die dichtung unbrauchbar werden. Einseitig hatte Herder, die schule Jacobis fortsetzend und erweiternd, ihnen praktische ethische bedeutung verliehen.

Und so ist es nicht die von ihm, sondern die von Wieland und Jacobi ausgebildete auffassung der Grazien, die in dem gedächtnis der dichter sich festsetzte und fortlebte. Neben der Akademie der Grazien erschien 1776 ein Almanach der Grazien, und gerade in der taschenbuchlyrik, für frauen häufig zuerst bestimmt und von frauen zum teil verfasst, spielen sie noch lange jahre eine, so viel ich sehe, im wesentlichen unveränderte rolle. Schillers zergliederung des begriffes, der gegen verschiedene kontraste abgehoben und daran gebildet wird, konnte nicht darauf wirken. Den anmutigen menschen als typus vollkommenster menschheit suchte sie zu beschreiben und zu erklären; der war etwas anderes und viel mehr als die Grazie, von der seine betrachtung nur anhebt, in die sie nicht zurückläuft. Und diesen typus der vollendung dichterisch zu bilden, gelang nicht einmal Schiller selbst und nicht Goethe, die doch nur teile davon zu gestalten vermochten. Schillers untersuchung war für die poetische schöpfung unfruchtbar, weil sie ein ideal forderte. Auch darum fällt sie aus dem rahmen dieser erörterungen hinaus.

---

Die vorstehende untersuchung hat es unternommen, den ursachen des häufigen auftretens der Grazien in der deutschen litteratur des 18. jahrhunderts nachzugehen. Dass diese erscheinung nicht zufällig ist, versteht sich von selbst. Es konnte auch nicht genügen, sie aus einem litterarischen vorbilde wie Anakreon zu erklären. Um auf poesie, kunst und alle andern gebiete des geistigen lebens, ja auf die alltägliche häuslichkeit, so stark einzuwirken, wie sie es gethan haben, um einem zeitalter geradezu ihren stempel aufzudrücken, mussten die Grazien in den ästhetischen, poetischen und philosophischen anschauungen desselben festen boden finden, oder besser gesagt aus ihnen herauswachsen. Sie haben ja keineswegs bloss die bedeutung mythologischer figuren, sie sind die ideale gestaltung eines ästhetischen begriffes, der im 18. jahrhundert zur blüte gelangte, der anmut.

Die dichtung ist der spiegel für das geistige leben des volkes, und in ihr zeigt die ausbildung der Grazien die allmähliche entwickelung jenes begriffes. Wir haben sie vom 17. ins 18. jahrhundert hinüber verfolgt. Als eines der wesentlichen elemente des

begriffes wurde bewegung festgestellt; das war auch das erste, was sich dem theoretischen verständnis erschlossen hatte. Dem entspricht es, dass die entwickelung der Grazien parallel geht der belebung der poesie, dem übergang von blosser beschreibung zu lebendiger gestaltung, vom zustand der ruhe zur bewegung und handlung, von toten worten zu lebenden geschichten.

Eine andere frage ist, in welchem verhältnis die Grazien zu dem von ihnen vertretenen begriffe stehen, was von beiden zuerst da war. Es liegt die annahme nahe, dass die gestalten der Grazien, aus antiker und moderner fremder poesie in die deutsche eingeführt, die ausbildung des sinnes für anmut bewirkt oder wenigstens hauptsächlich dazu beigetragen haben. Dem ist nicht so. Die Grazien waren zwar vom altertum her als göttinnen der anmut bekannt; aber die renaissance hatte mit dem namen Charis nicht auch das verständnis für diese bedeutung übermittelt. Das 17. jahrhundert erfasste das wesen des graziösen fast gar nicht; wo sich spuren davon zeigen, sind die umrisse verschwommen. Die gelehrsamkeit des jahrhunderts hatte dafür lieber sie als in heiterer jugendfreundschaft verbundene göttinnen der annehmlichkeiten, der wolthaten und der dankbarkeit vorgestellt. Als solche ziemlich allgemein gehaltene typen treten sie in die deutsche litteratur ein und werden, weil sie unsinnlich und starr sind, fast nur als poetisches mittel verwendet. Dies war einer vertiefung des begriffes ungünstig.

Die steinernen typen mussten zu lebenden individualitäten umgebildet werden. Winckelmann sah richtig, dass bei dem übergang vom typisch schönen zum charakteristisch schönen grazie entstehe. Und dieses charakteristische, dieses individuelle konnte nicht aus den in dürftiger allgemeinheit überkommenen figuren selbst gewonnen, es musste natürlich von menschlichen vorbildern entlehnt werden. Die übertragung auf die mythischen gestalten ging zuvörderst auf dem einfachen, schon im altertum eingeschlagenen wege der vergleichung von frauen oder mädchen mit Grazien vor sich. Und da das individuelle in sich leben hat, beleben sich diese an jenen.

Individuelles leben aber hat bewegung zur voraussetzung. In derselben zeit, wo man das individuum mehr als den typus zu beachten und zu schätzen beginnt, wird das auge empfänglich für die reize der bewegung des schönen. Pries man früher den schwanenhals, die alabasterbrust, die purpurlippen, die marmorhände u. s. w., so entdeckt man jetzt die schönheit des lächelns, der mienen, geberden, des ganges, der stellung. Des grundes für diesen reiz wird

man sich zuerst nicht bewusst. Man steht ihm wie einem geheimnisvollen, unerklärlichen gegenüber; der ausdruck je ne sais quoi kommt in schwang.

Indem der neu entdeckte liebreiz von mädchen auf die Grazien übergeht, kommt man dem sinne der charis etwas näher. Freilich ist die in Deutschland sich entwickelnde anmut nicht die der alten; denn anmut steht in engem zusammenhang mit der schönheit und ist daher ebensowenig ein unveränderliches ideal als diese, sondern ändert sich mit ihr. Aber der moderne reiz — wie der erste theoretisch anerkannte name lautet — wird jetzt mit bewusstsein auf die Grazien übertragen. Je mehr der sinn für anmut erwacht, desto lebhafter wird das streben, für diesen begriff eine ideale verkörperung zu haben, wie es Venus für die schönheit ist. Die Grazien waren dafür durch die überlieferung gegeben. Hatte man anfangs mit ihnen nichts rechtes anzufangen gewusst, so werden sie jetzt um so eifriger zu idealen mädchengestalten ausgearbeitet, die selbstverständlich das gepräge ihrer zeit im allgemeinen, aber auch das des dichters und das der besonderen geistigen strömung an sich tragen, der er unterworfen ist. Der gleiche vorgang zeigt sich in der bildenden kunst. Die antike Graziengruppe hatte nicht viel mehr anhaltspunkte für eine charakteristische gestaltung geboten als die litterarischen typen. Die moderne anschauung entfremdet sich ihr mehr und mehr und auch in der bildkunst werden die Grazien nichts anderes als mädchen der neuzeit. Man vergleiche Ösers entwürfe zu Wielands Grazien: es sind mädchen, halbe kinder noch, mit entblösster brust, rein menschlich dargestellt wie im dichterischen vorbild. Genau so hatte sich, nach Birts früher erwähnter darlegung, unter ähnlichen kulturzuständen, wie die waren, in denen die Grazien neu belebt wurden, das altertum nach kindern seine kleinen Eroten für bild und dichtung gestaltet.

Mit beginn des 18. jahrhunderts treten jene zwei grossen strömungen in gegensatz, die die französische und englische genannt wurden. Der zuerst wahrgenommene reiz war äusserlich, sinnlich, wozu geist (esprit) trat; er wurde von den Franzosen vertreten. Da kamen Shaftesburys lehren von England herüber und wiesen an, sittliche anmut zu suchen, schönheit und anmut als ausdruck eines schönen seelischen anzusehen. Die Grazien, die nach diesem muster gebildet werden, tragen ein anderes gepräge als die französisch gestalteten, eigentlich anakreontischen. Das wort anmut wird für sie statt reiz beliebter. Beide richtungen bleiben aber

nicht getrennt, sie beeinflussen sich gegenseitig und vereinigen sich endlich, so dass den sinnen sowol als dem gemüte in gleichem masse rechnung getragen wird.

Dieser gang der entwickelung hat sich an verschiedenen dichtern nachweisen lassen und findet seine bestätigung darin, dass bei manchen, wie bei Pyra, Götz, Wieland, zuerst der begriff da ist, beziehungsweise anmutige mädchen gezeichnet werden, ehe die Grazien zu irgend einer oder doch zu einer bemerkenswerten bedeutung kommen.

Allerdings ist auch in umgekehrter folge eine einwirkung anzunehmen. Als die Grazien in der dichtung zu so grosser aufnahme gelangt waren, konnte es nicht fehlen, dass nun schon ihr häufiges auftreten den von ihnen verkörperten begriff auch dem interesse solcher nahe brachte, die sonst ihrer mehr aufs erhabene gerichteten natur halber weniger verständnis dafür hatten. So haben sie wol zur verbreitung des begriffes beigetragen. Äusserlich wird dieser einfluss zum ausdruck gebracht, indem der begriff den namen der göttinnen erhält, grazie, eine im deutschen neugeschaffene bezeichnung, die nicht wie in anderen sprachen schon im wortschatz enthalten ist. Man lernte Grazie im leben sehen. Es ist auch nicht ausgeschlossen, dass ein oder der andere poet züge von den alles anmutige in sich begreifenden gestalten der Grazien entlehnte, um damit einer wirklichen oder erdachten figur erhöhte reize zu verleihen. Freilich brauchte er dabei nicht gerade das idealbild der Grazie als muster zu wählen, einzelheiten konnte er auch von mädchengestalten der poesie nehmen, die ja dem zeitgeschmacke gemäss züge bewegter und beseelter schönheit zumeist an sich tragen.

Dem Grazienmotiv als solchem wohnt nach meiner beobachtung eine fördernde kraft nicht inne. Das beweist das 17. jahrhundert, wo seine verwendung bedeutungslos ist und auf keiner höheren stufe steht als der gebrauch des übrigen mythologischen apparates. Zeigen sich spuren einer tieferen auffassung, so kommt dies auf rechnung des dichters, wie bei Fleming. Die Grazien sind für das 18. jahrhundert von einer besonderen bedeutung, aber nicht als ursache sondern als symptom des grossen geistigen umschwungs, des übergangs von ruhe zu bewegung, vom betrachten äusserer form zum forschen nach seelischem gehalt.

Daneben wuchs die neigung fürs kleine, körperlich zierliche und seelisch zarte auf, zum teil weil man des nur grossen und er-

habenen müde war, zum teil weil seelisches individualisieren in dieser sphäre leichter zu erreichen war. Auch das ist eine notwendige voraussetzung für die aufnahme des Grazienkultes, der in majestätischen prächtigen formen nicht gepflegt werden konnte.

Im zusammenhang damit steht die ausbildung der weiblichkeit in der dichtung, was wieder der Grazienvorstellung dienlich ward. In der anakreontik ist das mädchen ein hauptelement. Die reine anakreontik fördert aber nur die ausbildung körperlicher anmut; erst die englische richtung sorgt für beseelung und vertiefung. Das thema des anmutigen mädchens wird in unzähligen variationen behandelt und erhält grössere abwechslung, indem bald die körperliche, bald die seelische anmut stärker hervortritt. Die entwicklung, die die vorstellung und gestaltung der weiblichkeit in Deutschland in einem halben jahrhundert machte, ist überraschend zu nennen. Auch die männergestalten können sich diesem vorherrschenden charakter der dichtung nicht entziehen. Götz schildert einen knaben wie ein mädchen; in Wielands schriften haben die männer eine gewisse weibliche weichheit. Man stellt jünglinge in der Grazien schutz, wie sonst mädchen. Gleim und in höherem grad Jacobi sind selbst solche weibliche naturen. Und alles, was am weibe erfreulich erscheint, erben die Grazien. So lehren die Grazien eines dichters uns seine, in der regel ideale vorstellung des weiblichen, mädchenhaften wesens kennen.

Als mittel des poetisierens traten die Grazien in die litteratur ein. Erst als sie mit dem erwachen des anmutsinnes versinnlicht und vermenschlicht wurden, traten sie in thätige berührung mit den menschen und wurden selbst poetischer stoff. Sie sind freilich dann nichts anderes als menschliche gestalten, auf die manche züge des Grazienmythus übertragen werden. Ja es lässt sich sogar wahrnehmen, dass ihre menschliche gestaltung den dichter soweit mit sich reisst, dass selbst traditionelle eigenschaften der Grazien vernachlässigt werden (Metastasio, Saintfoi, Gerstenberg).

Auch hier ist eben der weg vom formgebilde zu wirklicher person, von kunst zu natur zu erkennen, den die dichtung des 18. jahrhunderts zurücklegt. Ja die Grazie begreift schliesslich die natürlichkeit, die einfältige, stimmungsvolle natur so in sich, dass diese die grundlage ihres wesens ausmacht. Und übertreibend konnte man meinen, im wahren sinne natürlich leben heisse anmutig sein.

Schon vor diesem endpunkte der entwicklung war die Grazie mit der sittlichkeit in beziehung gesetzt worden. Die natürlichen

und die künstlichen, die konventionellen freuden des lebens mit weisem masse geniessen galt für ihre lehre. Durch die Anakreontik und Horaz war ein abgeschwächter Epikurismus in die Grazienphilosophie gelangt, für den die Grazienvorstellung des altertums keinerlei anhalt bot. Sie hatte sich auf wolthun und dankbarkeit als ethische kennzeichen der Grazie beschränkt, worauf der philologische historiker Herder zurückgreift. In Deutschland aber umfasste die anmut ein weiteres gebiet der sitte, ja das ganze gebiet der sittlichkeit; und sowie diese unter das zeichen des natürlichen trat, folgte die Grazie auch hierhin nach.

Seit sich das verständnis für anmut regte, war man bestrebt, ihr wesen ästhetisch zu ergründen. Doch, suchte man im 17. jahrhundert die antike Graziengruppe auf die begriffe von wolthat und dankbarkeit zu deuten, so ging jetzt die theorie nicht von der antiken vorstellung aus, sondern hielt sich an die wirklichkeit. Aus dem leben oder der dichtung nahm sie ihre beispiele. Und Winckelmann, der der Grazie in den kunstwerken des altertums nachgeht, hält sich nicht an die Graziengruppe, sondern an die werke der bildhauerkunst im allgemeinen. Auch die theorie steht unter der einwirkung jenes umschwunges im geistigen leben, wenn sie die anmut zu ergründen sucht. Sie wird von der dichtung beeinflusst, wirkt aber auch ihrerseits auf diese ein. Sie stellt den weiblichen charakter der anmut fest, den die dichtung schon zum ausdruck gebracht hatte.

Wie die philosophie den Grazien nachforscht, so werden diese heiteren gestalten der philosophie nahe gebracht, deren ernst sie mildern sollen, ja selbst einer philosophie an die spitze gestellt, die in massvollem genuss den zweck des menschlichen lebens sucht. So verschaffen sich die Grazien raum auf allen gebieten des geistigen lebens. Kunst und wissenschaft wird ihnen unterworfen, d. h. wieder, sie sind das symbol einer heiteren, sanften weiblichkeit, unter deren zeichen eine bedeutsame periode unserer litteratur steht. Denn die Grazien beschränken sich nicht auf die Anakreontik; mehr oder minder äussern sie ihren einfluss in weitesten kreisen. Was zart ist an körper und geist, was empfindsam und im wahrsten sinne der empfindung voll, was tief innerlich ist in jeglicher kunst und wissenschaft wie in natur und im leben, hat die Grazien zur gottheit. Und so knüpft an den mythus von Venus und dem gürtel der Grazien noch Schiller an, als er den typus der schönen seele in seiner vollendung aufbaut.

---

Verlag von **Leopold Voss** in **Hamburg**.

# BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK.

HERAUSGEGEBEN VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

I.

## Lyrik und Lyriker.

Eine Untersuchung

von

Prof. Dr. **Richard Maria Werner** (Lemberg).

M. 12.—.

II.

## Der Streit über die Tragödie

von

Prof. Dr. **Theodor Lipps** (Breslau).

M. 1.50.

III.

Karl Böttichers

## Tektonik der Hellenen

**als ästhetische und kunstgeschichtliche Theorie.**

Eine Kritik

von

Dr. **Richard Streiter,** Architekt.

M. 3.—.

IV.

## Beschreibung des geistl. Schauspiels

im deutschen Mittelalter

von

**Richard Heinzel.**

M. 9.—.

V.

## Einfühlung und Association

in der neueren Ästhetik.

Ein Beitrag zur psychologischen Analyse der ästhetischen Anschauung.

Von

Dr. **Paul Stern.**

M. 2.—.

VI.

## Komik und Humor.

Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung

von

**Theodor Lipps.**

M. 6.—.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.



